Edmund Burke

despre sublim şi frumos



Editura Meridiane

Biblioteca de artă

283

Artă și gîndire

despre sublim și frumos

Puțini mai sînt astăzi cei care știu amănuntele înverșunatei lupte politice purtate, pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, de Burke. Statura oratorului s-a șters, treptat, în ceața istoriei: discursurile lui sînt studiate mai ales în cursurile de istorie a elocinței. În schimb, esteticianul, a cărui operă fusese umbrită de personalitatea polemistului, a pătimașului adversar al iacobinilor francezi, se detașează, tot mai limpede, ca reprezentantul cel mai de seamă al tendințelor înnoitoare, prevestitoare ale romantismului. Semnificativă mărturie a permanențelor culturii.

DAN GRIGORESCU

Lei 7,25

EDMUND BURKE
A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful

Edmund Burke

despre sublim și frumos

Cercetare filosofică a originii ideilor

Traducere de
ANDA TEODORESCU și ANDREI BANTAȘ
Prefață de
DAN GRIGORESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1981

Pe copertă :
CONSTABLE :
***Stonehenge* (fragment)**

BURKE – UN MOMENT AL PREVESTIRII ROMANTISMULUI

S-ar părea că, de cîteva decenii încoace, în istoriile literaturii engleze, semnificațiile elocinței lui Burke nu mai tind să le pună în umbră pe acelea ale gîndirii lui estetice. Au existat, neîndoielnic, motive să se stăruie asupra trăsăturilor unui portret, conturat cu evidentă grandoare, al unei personalități care a înrîurit atît de profund mentalitatea politică britanică din epoca Războiului american pentru independență și a Revoluției franceze. Evoluția ideilor sale politice este, dealtfel extrem de caracteristică pentru o întreagă aripă a liberalilor care, după victoria iacobinilor în Franța, s-a îndreptat spre o poziție net conservatoare.

Scrierile lui estetice au fost, nu o dată, privite ca niște „încercări de tinerețe" (e adevărat, *Cercetarea filozofică a originii ideilor despre sublim și frumos* a fost publicată în 1757, cînd Burke avea doar 28 de ani, iar eseul *Despre gust* va însoți ediția din anul următor a acestui tratat căruia chiar și contemporanii îi vor acorda prea puțină atenție în ultimile decenii ale secolului al XVIII-lea). Ecoul cuvîntărilor sale din Camera Comunelor, extraordinarul prestigiu al polemistului, respectul amestecat cu teamă de care va fi înconjurat omul politic și împrejurarea că, în anii gloriei sale, Burke însuși nu se va mai întoarce la

preocupările de estetică din anii '50 au contribuit deopotrivă, multă vreme, la diminuarea importanței paginilor sale de teorie artistică. De fapt, la un secol și jumătate după moartea lui, situația nu părea să se fi schimbat prea mult, de vreme ce în monumentala sa *Istorie a criticii literare moderne*, René Wellek îi acordă lui Burke doar cîteva rînduri în capitolul *Criticii englezi minori* [1].

Însuși educația pe care o primise, mai întîi la Trinity College din Dublin, în Irlanda natală, apoi din Anglia, la colegiul Middle Temple, nu era orientată cu precădere spre literatură și artă. Învățase, e drept, destulă latină pentru a-l putea admira pe Cicero și a face din discursurile lui temeiul neiertătoarelor sale cuvîntări de mai tîrziu ; dar se dedicase dreptului (pe care îl socotea „o știință în stare să facă înțelegerea mai iute și mai plină de vigoare decît toate celelalte feluri de învățătură puse laolaltă"[2]), așa cum procedau pe atunci toți cei care doreau să se afirme în politică.

Cu toate acestea, prin 1757, tatăl său, avocat cu puține procese, i-a retras stipendiul sub cuvînt că nu se consacră, precum s-ar fi cuvenit, studiului academic. Se pare că tînărul Edmund își descoperise pe atunci gustul pentru literatură, că frecventa teatrele și devenise o figură familiară în saloanele londoneze. Puținele amănunte ce se cunosc despre viața lui din acea vreme sînt semnificativ completate de cîteva declarații cuprinse în scrisorile trimise prietenilor. „Am rupt cu toate convențiile, am nesocotit toate regulile" [3].

Comentatorii operei lui Burke au la îndemînă prea puține date pentru a putea reconstitui

[1] Vezi René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, I, București, Editura Univers, 1974, p. 131.

[2] Cf. Will și Ariel Durant, *The Story of Civilization*, X *(Rousseau and Revolution)*, New York, 1967, p. 689.

[3] Cf. T. W. Copeland, *Edmund Burke*, Londra, 1950, p. 26.

geneza *Cercetării* ; ei se sprijină, aproape exclusiv, pe mărturiile de mai tîrziu ale autorului care se străduia în a afirma că „a purtat în minte cartea vreme de șase sau șapte ani înainte de a o fi scris" ; cu alte cuvinte, avea 20 sau 21 de ani cînd a început să mediteze la problemele pe care avea să le dezbată aici. Adevărul e că în scrisorile studentului de la Trinity s-au aflat unele semnificative referiri la „înfățișarea lucrurilor frumoase", prime formulări — sumare și naive — ale ideilor ce vor constitui substanța cărții de mai tîrziu. „Frumusețea — scria el în 1744, cînd avea deci, 15 ani — constă în varietate și uniformitate și nu e atît de bogat continuată în mișcarea și în forma corpurilor cerești" [1]. Ideea reprezenta pe atunci un loc comun, mai ales după publicarea, în 1725, a *Cercetării originii ideilor noastre despre frumusețe și virtute* a lui Francis Hutcheson ; dar, așa cum se releva, o primă aluzie la ceea ce Burke va numi „variația treptată" se află aici [2]. Încă de pe atunci, din anii studenției la Dublin, el credea că orice confuzie în domeniul ideilor estetice poate fi remediată printr-o „examinare înțeleaptă a pasiunilor din propriul nostru piept". S-a insistat asupra faptului că influența cea mai adîncă asupra concepțiilor tînărului gînditor a exercitat-o *Tratatul despre sublim* al lui Longinus, a cărei studiere era obligatorie în programa primilor ani ai Colegiului din Dublin. Și fugare referiri (uneori foarte limpezi) la opera filozofului elen căruia i se atribuise compunerea *Tratatului* au fost semnalate în scrisorile de pe acea vreme ale lui Burke, fie că ele se refereau la recenta lectură a *Georgicelor* lui Virgiliu, fie că înfățișau concluzii ale unei atente studieri a textului lui *Macbeth*.

[1] Cf. A. P. I. Samuels, *The Early Life of Burke*, Cambrige, 1929, p. 40.

[2] J. T. Boulton, *Introducere* la Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry ...*, Londra, 1958, p. XVI.

Dar, dacă se pune în legătură *Cercetarea* de mai tîrziu a lui Burke exclusiv cu opera lui Longinus, se simplifică, falsificîndu-se astfel, întreaga problemă a orientării filosofice a tînărului autor. Este, de aceea, întru totul îndreptățită prezentarea pe care mulți dintre comentatorii operei lui Burke o fac participării lui la evenimentele vieții intelectuale (și mai ales teatrale) londoneze din anii 1748—50. Editor și unic redactor al unei reviste, „The Reformer", consacrate artei engleze a spectacolului, la acel rodnic mijloc de secol, el dovedea că are o solidă cultură estetică și că „știe în amănunt care sînt problemele dramaturgului și ale actorului, într-o vreme a înnoirii substanțiale a viziunii teatrale, sub influența unor idei ce vor fi numite mai tîrziu *iluministe*"[1].

În 1756 Burke va tipări, anonim, o *Apărare a societății naturale*, o operă aparent singulară între scrierile acelei perioade a vieții sale, preocupările relevate aici fiind cu totul diferite de acelea ale redactorului lui „The Reformer" și ale gînditorului care, cum s-a dovedit, își aduna materialul ce urma să fie amplificat și relevat în *Cercetarea* din 1757. S-ar părea că pamfletul e numai un răspuns polemic la ideile lui Henry Bolingbroke, una dintre cele mai complexe personalități ale perioadei precedente, și că își propune doar să respingă un concept teologic; cel al „religiei revelate", conține cîteva idei ce se vor regăsi, firește modificate de specificul obiectului la care se vor aplica în paginile scrierilor de estetică și, evident, încă și mai precis, în acelea ale tratatelor politice.

Aversiunea față de „societatea artificială" (care, prevenea Burke, devine inevitabil tiranică) se va răsfrînge asupra oricăror forme ale activității umane, inclusiv, deci asupra artelor. Eseul din 1756 era, de fapt, o reluare a concepțiilor lui Rousseau din *Discursul asupra originii inegalității*, publicat cu un an mai devreme. E adevărat că tonul pe care tînărul gînditor englez osîndea „degenerarea" produsă de orice „dezvoltare a legilor" (legea însăși fiind „nedreptatea organizată") era mult mai energic, mai drastic decît acela al scrierii lui Rousseau. Unii au rostit char cuvîntul „anarhism" în legătură cu viziunea lui Burke[1]. În realitate, un fel de umanitarism pragmatic caracterizează întreaga operă de tinerețe a celui pe care Coleridge îl va numi „cel mai strălucit și mai influent om el epocii sale". Opoziția față de lege nu înseamnă cîtuși de puțin un îndemn la dezordine, ci „alungarea acelor rele care îi protejează pe cei bogați împotriva celor mulți și săraci, aducînd pe lume și făpturile cele mai dezgustătoare dintre toate ; avocații"[2]. „Societatea politică — afirma Burke — a făcut din cei mulți proprietatea celor puțini"[3]. Tragicul exemplu oferit de minerii englezi e de-ajuns pentru a dovedi că injustiția lovește în cei care trudesc, fără ca „societatea artificială" să o oprească în vreun fel. E limpede, prin urmare, că nici statul, nici religia care îl susține nu pot fi acceptate ca niște rele devenite necesare prin însăși natura lucrurilor. „Dacă ne-am hotărît să ne supunem rațiunea și libertatea uzurpării civile, nu ne mai rămîne altceva de făcut decît să ne conformăm în deplină liniște noțiunilor vulgare legate de toate acestea, să preluăm vulgara teologie și vulgara politică. Dar, dacă socotim această necesitate mai curînd imaginară decît reală, renunțăm la visele vulgare despre societate, laolaltă cu visele vulgare despre religie și ne apărăm ființa cu scutul desăvîrșitei libertăți"[4].

Cutezanța și sinceritatea abruptă a tînărului radical din 1756 vor fi cu greu recunoscute în

---

[1] George Dickie, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, 1974, p. 183.

[1] De exemplu, Will și Ariel Durant, *op. cit.*, p. 690.
[2] Cf. T. W. Copeland, *op. cit.*, p. 31.
[3] *Ibid.*, p. 32.
[4] Cf. A. P. I. Samuels, *op. cit.*, p. 52.

conservatorismul, înspăimîntat de perspectiva oricărei schimbări, al lui Burke cel din *Reflecții asupra Revoluției din Franța* care va apărea în 1790. Dealtminteri, încă din 1765, cînd va candida la un loc în Parlament, se va teme că s-ar putea descoperi că el (și nu răposatul Bolingbroke căruia, paradoxal, i se atribuise cartea) era adevăratul autor ; și, pentru ca nu cumva să-și pună în primejdie cariera politică, a adăugat o prefață, încercînd să justifice viguroasa polemică pe care o conținea pamfletul din 1756 : „Scopul acestei scurte scrieri a fost acela de a arăta... că aceleași mașinării [literare] ce pot fi folosite pentru nimicirea religiei ar putea să aibă aceiași sorți de izbîndă în subminarea guvernului“ [1].

Elocința *Apărării* relevă un spirit sistematic, adversar al oricăror „sisteme artificiale“. La fel de ireductibilă e opoziția față de „legea artificială“ în *Cercetarea filosofică* scoasă de sub tipar la 21 aprilie 1757. Se cuvine admirat curajul tînărului de 27 de ani care, cu un deceniu înaintea lui *Laocoon* al lui Lessing, abordează probleme atît de complicate ale Sublimului și frumosului. În afara lui Longinus, temeinicele sale studii clasice îi puneau la îndemînă exemplul lui Lucretius al cărui început al celei de-a II-a cărți din *De rerum natura* proslăvea bucuria de a privi apele răscolite de furtună cînd te simți apărat de primejdii, pe țărm. La fel, în textul lui Burke, e lăudată puterea celui care, stăpînindu-și pasiunile, se apără de durere și de primejdii : bucuria de a dobîndi o idee despre aceste primejdii, fără ca acela care le contemplă să se afle în împrejurările ce izvodesc durerea, se convertește în sublim. Era, se înțelege, mult mai lesne pentru cineva care citise poemele împovărate de neliniști ale lui Thomson, Young și Gray (*Elegia scrisă într-un cimitir de țară* a celui

[1] Cf. Will și Ariel Durand, *op. cit.*, p. 690.

din urmă apăruse cu numai șase ani înaintea compunerii *Cercetării filosofice*, astfel încît amintirea ei era încă vie) să deslușească semnele măreției în înfățișările naturii, în întunericul și în tainele ei. „Romanele gotice“ de mai tîrziu, *Castelul din Otranto* al lui Horace Walpole și *Misterele din Udolpho* de Ann Radcliffe, de pildă, vor profita de ideile puse astfel în circulație.

Dealtfel, structurarea însăși a frumosului nu corespundea, în viziunea lui Burke, reducției clasiciste la armonie, unitate, proporție și simetrie ; pentru el, frumusețea era un nume dat acelor însușiri ale lucrurilor care transmit sensul afecțiunii și al tandreței. Îndeobște, frumosul e calitatea lucrurilor de mici dimensiuni, contrastînd cu amploarea monumentală a sublimului ; robustețea și forța dăunează frumosului, căruia îi e necesară neapărat înfățișarea delicată, chiar fragilă. El *trebuie* să aibă o suprafață netedă, nu aspră, iar un unghi prea ascuțit sau ivirea neașteptată, chiar și a unui obiect frumos, va tulbura și va limita plăcerea ce *trebuie* să se producă la vederea lui. Contradicțiile doctrinei lui Burke sînt evidente aici. *Sublimul* e conceput ca o categorie ce răspunde pe deplin tendințelor care prevestesc constituirea unui spirit romantic. *Frumosul* respinge regulile clasiciste, dar instaurează altele, modificînd sistemul, dar nu și mentalitatea potrivit căreia un sistem e întotdeauna necesar. În același timp, stabilind reguli, deci operînd cu elemente ce se constituie ca produse ale rațiunii, el proclamă independența față de rațiune a frumosului și instaurarea instinctului, ca element ce descoperă calitățile lucrurilor. Demonstrația se sprijină pe comparații preluate din empirismul lui Hume : frumusețea produce o anume intensitate a dragostei, tot așa cum focul sau gheața provoacă ideea de cald sau de rece. Dar, dacă sublimul e o expresie a instinctului de apărare al individului amenințat de durere și de pri-

mejdii, frumosul e un rezultat al „simțului social înnăscut al omului : el inspiră dorința de a-i avea în preajmă pe cei față de care nutrim sentimente de tandrețe și de afecțiune. Și, de vreme ce acest instinct social era egal cu întregul simț al frumosului pe care îl are omenirea, Burke căuta în chip natural, să îl supună unei viziuni atotcuprinzătoare : el distinge trei subdiviziuni : *compasiunea* — care explică participarea noastră afectivă la acțiunea unei tragedii, *imitația* — pe care se întemeiază plăcerea celor ce contemplă o pictură, o poezie sau o sculptură, și *ambiția* — izvorînd din sublim.

Magia compasiunii era menită să rezolve problema complicată a „plăcerii provocate de vederea unei tragedii". „Mila — preciza Burke — e o pasiune însoțită de plăcere pentru că ea provine din dragoste și din afecțiune socială". Unirea prin simpatie e un destin căruia i se supun toate făpturile umane, lipsa ei însemnînd nefericirea celor care tînjesc după o apropiere de semenii lor. În simțămintele pricinuite de contemplarea estetică se ascunde o motivație a unei atitudini active : durerea și mila ne îndeamnă să le dăm mîngîiere celor care suferă. Problema cea veche a plăcerii pe care o simte spectatorul unei tragedii se rezolvă la Burke prin pasiunea naturală, prin imboldul înnăscut ce-l împinge pe om către semenii lui. Abaterea de la explicația clasicistă e mai accentuată aici decît în orice alt detaliu al construcției lui Burke : cel care ordonează sensul acestor impulsuri e instinctul, forța ce-l îndrumă pe individ să-și ofere dragostea celui care-i simte cel mai mult nevoia. Într-un spectacol real al unei nenorociri, al unei execuții publice sau al unui incendiu, e mai multă forță de impresionare decît în reprezentarea lor scenică. Deci, conchide Burke, nu forma artistică a tragediei e aceea care atrage cel mai puternic compasiunea noastră, ci faptul

real. Publicul se va simți întotdeauna îndemnat să iasă în grabă din sala teatrului unde se reprezintă o tragedie și să alerge să privească spectacolul pe care, într-o piață apropiată, îl oferă o execuție prin ștreang. Dacă, deci, tragedia din artă ajunge să fie mai sfîșietoare decît tragedia din viață, înseamnă că simpatiei trebuie să i se adauge încă ceva, un element neconținut de faptul real.

Simpatia, crede Burke, nu ne face numai să împărtășim sentimentele altora : ea ne determină să acționăm aidoma celor pe care îi iubim și îi compătimim. Tendința de a mima pe cineva, socotea el, ne este la fel de firească, de covîrșitoare cum ne e și tendința de a ne compătimi semenii aflați în suferință. Această pasiune stă la temeiul așa-numitelor arte ale imitației. Un fel de impuls ce împinge imitarea mișcării și înfățișării altora, a aspectului exterior al obiectelor constituie însăși baza picturii, sculpturii și a poeziei.

Cea de-a treia specie de simpatie care explică experiența estetică e „ambiția" sau „emulația". Ne place să avem o părere frumoasă despre noi înșine, și orice circumstanță care stimulează o expansiune, înlăuntrul nostru, a propriei personalități, e întîmpinată de noi cu neascunsă bucurie. Ceea ce se relevă și mai clar în situația în care, știind că nu sîntem amenințați de nici o primejdie, ne aflăm în fața unor ființe sau a unor lucruri înspăimîntătoare : cugetul își atribuie o parte din măreția celor pe care le contemplă. Subliniind caracterul direct al acțiunii acestor pasiuni sociale, Burke respinge orice explicație rațională. „Nu l-ar supăra defel dacă s-ar afla în viziunea sa o sugestie oarecare de natură magică. Spiritul se îndreaptă spre alte spirite, spre lumea care îl înconjoară, împins de o irezistibilă forță naturală, de o emanație magică, de o tendință de a se contopi cu o forță sau cu o formă în-

rudită : iată ce proclamă el"[1]. De fapt, refuzînd soluţia clasicistă a „perfecţiunii", a „simetriei", Burke recurge la valori foarte asemănătoare acelora stabilite de poetica neoclasicismului şi îndeosebi de aceea a lui Hobbes şi a discipolilor săi. E adevărat că la nici unul din ceilalţi scriitori ai timpului, recursul la alegerea naturală nu se produce atît de explicit şi de sistematic ca la Burke. Hume, de exemplu, explică plăcerea pe care o simţeam contemplînd echilibrul unei statui prin bucuria provocată de *simpatia* faţă de o figură bine clădită, după cum neplăcerea pricinuită de lipsa echilibrului într-o pictură sau o sculptură provine din sugestia prăbuşirii — transmisă nouă pe cale simpatetică. Principiul magiei simpatetice care ne apropie de obiectele contemplate de noi e foarte asemănător în formulările şi în exemplele propuse de Burke şi de Hume. În esenţă, explicaţia e că, într-un fel ne simţim una cu indivizii şi cu obiectele reprezentate şi senzaţiile lor aparente devin senzaţiile noastre reale. Ne aflăm, astfel, în faţa unei forme rudimentare a teoriei empatiei (semnificativ, unii o vor numi chiar *„simpatiei")* care va produce atît de însemnate efecte în arta de peste un veac şi jumătate.

Foarte curînd după apariţia *Cercetării filosofice* a lui Burke, ideea simpatiei se va regăsi într-un text, *Elemente de critică*, al unuia dintre cei mai respectaţi esteticieni ai vremii, Henry Kames. Una din secţiunile cărţii sale va purta titlul *Asemănarea emoţiilor cu cauzele lor* şi, deşi nu menţionează existenţa vreunei scrieri mai vechi, apropierea de soluţiile lui Burke e evidentă. Şi chiar dacă s-ar accepta că aceste soluţii i-ar fi fost necunoscute lui Kames, abundenţa referirilor, într-un chip sau altul, la *simpatie* ca principiu creator al emoţiei dezvăluie o orientare generală a esteticii

[1] Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *A History of Esthetics*, Bloomington, 1954, pp. 255—6.

engleze din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea spre înlocuirea categoriilor rigide ale neoclasicismului printr-un principiu mai dinamic. Nu va trece mult şi, în 1774, Alexander Gerard se va referi în al său *Eseu despre geniu,* la „forţa magică" a simpatiei care, într-o deschidere largă a viziunii lui Burke, „are puterea să pună ordine în haosul primelor noastre percepţii"[1].

În general, gîndirea estetică a Angliei din secolul al XVIII-lea nu clădeşte un sistem care să pună atît de categoric plăcerea simţurilor pe seama mişcării ideilor, cum făcuse poetica franceză a secolului precedent. Aşa se explică, după cum mi se pare, că nu numai Hogarth, cu a sa *Analiză a frumosului* orientată net împotriva neoclasicismului, dar şi clasicistul Reynolds, care recomanda o supunere desăvîrşită la *Regulile Artei,* nu vor respinge cîtuşi de puţin aportul simpatiei la crearea sentimentului frumosului. Întreaga estetică engleză a timpului proclamă, în formulări diverse, idealul naturii ca „maestru şi învăţător al artiştilor", cum va spune Doctorul Johnson. Cartea lui Burke se cuvine privită din această perspectivă.

Cercetarea filosofică n-a fost primită, la apariţie, fără rezerve ; dar, în general, tonul recenziilor era favorabil. Unul dintre cei mai temuţi critici ai vremii, Arthur Murphy, deşi considera că „autorul a greşit în principiile sale fundamentale şi în deducţiile pe care acestea le permit", recunoaşte că „oricine va citi aceste pagini va fi răsplătit de o bogăţie de sentimente, de un stil limpede, elegant, armonios, uneori sublim şi frumos"[2]. Mai toţi cei care au semnalat apariţia cărţii (printre ei se afla şi Oliver Goldsmith) au insistat asupra calităţilor ei stilistice, dar n-au acceptat decît

[1] Cf. Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory,* New York, 1970, p. 206.
[2] Cf. J.T. Boulton, *op. cit.*, p. XXIII.

în parte ideile estetice. Tînărul autor nu părea deloc indiferent la părerile criticii : a doua ediție a *Cercetării* — publicată relativ curînd după cea dintîi, în primele zile ale lui ianuarie 1759 — cuprindea un *Eseu despre gust* care fusese introdus, mărturisea Burke, ca urmare a obiecțiunilor recenzenților. Numeroase revizuiri, deopotrivă ale construcției textului (erau introduse nu numai cîteva paragrafe, menite să clarifice demonstrația, ci și o secțiune întreagă, despre *Putere),* și ale stilului, sînt urmări ale observațiilor critice însușite de Burke. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că el a ascultat de absolut toate obiecțiile comentatorilor. „Conversația cu Burke nu era foarte agreabilă : își susținea ideile cu multă patimă, nu prea admitea să fie contrazis și, chiar dacă dădea dreptate cuiva, o făcea cu aerul că îi era milă să-și zdrobească adversarul. Pînă și Doctorul Johnson, cel mai renumit polemist de pe atunci, îl evita"[1]. Adaosurile din cea de-a doua ediție reprezentau, s-a spus, „un astfel de răspuns pe care l-a dat Burke recenzenților săi"[2]. El a ignorat numeroase critici, mai ales pe cele referitoare la ideile de bază și nu a introdus modificări decît cu scopul clarificării demonstrației. Dealtfel, cercetătorii nu au mai putut semnala vreo revizuire a textului ulterioară lui 1759.

Ceea ce nu înseamnă că, în anii maturității, ai strălucitelor lui succese politice, și-ar fi pierdut interesul față de scrierea sa de odinioară. Dușmanii săi l-au acuzat că, de fapt, nu o uitase niciodată și că, de pildă, în *Reflecții asupra Revoluției din Franța,* scrise în 1790, „încercase să reproducă teroarea și obscuritatea sublimului din eseul său de tinerețe".

[1] Friedrich Bassenge, *Introducere* la traducerea germană a *Cercetării filosofice asupra sublimului și frumosului,* Berlin, 1956, p. 12.

[2] H. A. Wichelns, *Burke's Essay on the Sublime and Its Reviewers,* în „Journal of English and Germanic Philology", XXI (1922), p. 647.

O întrebare căreia exegeții lui Burke au încercat să-i răspundă adesea se referă la motivele pentru care el nu a compus un *Eseu despre gust* decît la cea de-a doua ediție a *Cercetării.* Poate că au dreptate cei ce îl invocă aici pe Hume. În linii generale, chiar și în unele chestiuni de detaliu, tînărul gînditor era de acord cu principiile mai vîrstnicului său contemporan și socotea, ca și el, că metoda experimentală a lui Newton poate fi aplicată la estetică. Dar e neîndoielnic că, în privința gustului, acordul dintre ei nu era total. *Dizertația despre gust* a lui Hume apăruse cu numai două luni înaintea *Cercetării,* evident la un răstimp prea scurt pentru a îngădui o replică ; Burke a profitat de pregătirea celei de-a doua ediții pentru a da răspunsul pe care, pesemne, și l-ar fi dorit încă din 1757.

„Se cuvine să se observe că, și de această dată, Burke și Hume sînt de acord asupra lucrurilor fundamentale : importanța gustului pentru cunoaștere, pentru judecată, sensibilitate, asupra pericolelor pe care le prezintă în privința prejudecăților, a părerilor pripite și așa mai departe"[1]. Amîndoi îi priveau cu suspiciune pe cei care admirau devoțiunea mistică a poemelor lui Bunyan. Amîndoi erau preocupați de aceeași problemă : se poate determina un standard exact al gustului ? Dar, în răspunsurile date acestei întrebări, deosebirile dintre ei se deslușesc lesne : Hume e un sceptic, Burke e convins că există posibilitatea stabilirii unui asemenea standard, primul insistă asupra factorilor ce determină varietatea gusturilor, celălalt, asupra celor care conduc la uniformitatea lor.

Hume pornea, ca și Burke, de la premisa că legile artei sînt întemeiate pe experiență și pe observarea lucrurilor comune în existența oamenilor. Ar însemna, deci, că stabilirea unor criterii stabile ale gustului ar fi posibilă. Dar

[1] J. T. Boulton, *op. cit.,* p. XXIX.

sentimentele oamenilor nu se află întotdeauna în raport logic cu ceea ce s-ar părea a fi principiile comune care le guvernează ; şi, în afară de aceasta, „intervin incidente şi situaţii particulare care fie că aruncă o lumină falsă asupra obiectelor, fie că nu îngăduie adevărului să poarte în imaginaţie sentimentul şi percepţia cea mai potrivită"[1]. Concluzia nu poate fi decît una : legile gustului nu au cum să fie stabilite pe o bază ştiinţifică şi, cu toate că e posibilă definirea unui standard, drumul spre el nu se parcurge pe seama unor sensuri filosofice : el se deduce numai din verdictul rostit, de-a lungul epocilor, de acei critici cărora trecerea timpului le-a dat dreptate. „Lucrurile care au plăcut vreme mai îndelungată şi le-au plăcut celor mai buni judecători sînt cele ce stabilesc standardul ce dă măsura gustului"[2].

Burke porneşte de la date în bună parte identice acelora care constituiau baza demonstraţiei lui Hume. Dar el considera că „atît standardul raţiunii, cît şi cel al gustului sînt identice la toate făpturile umane"[3]. Dacă nu se poate demonstra că gustul are principii fixe, dacă imaginaţia nu e impresionată potrivit unor legi invariabile, întreaga creaţie artistică se risipeşte fără nici un folos şi se poate transforma într-o îndeletnicire de-a dreptul absurdă, pentru că lasă judecarea operei pe seama capriciului. E limpede că *Eseul* era o apărare a metodei urmate în *Cercetarea filosofică* şi, în acelaşi timp, a teoriei senzitiviste.

S-a observat că, din acest punct de vedere, Burke împărtăşeşte fără ezitare o preocupare generală a epocii : cum se poate defini *gustul*, dacă el e o însuşire a tuturor oamenilor şi dacă există posibilitatea stabilirii unui standard în această privinţă ; Hume, Gerard, Voltaire, Montesquieu, D'Alembert îşi puseseră aceastǎ întrebare şi răspunsurile date de ei nu variau decît într-o mică măsură. Dar, în problema esenţei, a naturii, a originii gustului, ideile lor erau diferite. Unii (de pildă, Gerard) acceptau concepţia lui Hutcheson — şi, prin el, a lui Shaftesbury — potrivit căreia ar exista „legi generale" stabilite de „autorul Naturii". Pentru Burke, izvorul gustului e în experienţa senzorială a individului : facultăţile umane care îl ordonează, după aceea, sînt simţurile, imaginaţia, judecata : cu alte cuvinte, acţiunile unor însuşiri independente de legile generale ale divinităţii invocate de discipolii lui Shaftesbury. „Realităţile" de care iau cunoştinţă simţurile pot provoca „plăcerea" sau „neplăcerea" individului ; nici simţurile, nici imaginaţia nu operează „arbitrar" sau „întîmplător", ci pe temeiul unor „principii ferme, naturale şi uniforme". La rîndul ei, acţiunea judecăţii e limitată la datele puse la îndemînă de simţuri : ea ţine seama de elementele conţinute în comportarea, în firea, în planurile croite de oameni, în raporturile stabilite între ei, în virtuţile şi viciile lor. La nivelul raţiunii, deci, gustul are un caracter social limpede. Burke se încadra, de fapt, într-o tradiţie relativ recentă a gîndirii engleze. Locke, Berkeley, Hume însuşi susţinuseră teoria potrivit căreia judecata se întemeiază pe datele transmise de simţuri. Addison pornise de la acest principiu în împlinirea unor analize literare. Nu e totuşi imposibil ca Burke să fi cunoscut *Reflexiile critice asupra Poeziei şi Picturii* scrise de Du Bos în 1719 şi publicate în traducere engleză în 1748 ; „raţiunea — afirma esteticianul francez — nu trebuie să intervină decît în stabilirea hotărîrii pe care au luat-o simţurile". Pentru Burke, experienţa simţurilor e fundamentală, iar funcţia judecăţii (care, în sistemul construit de el, e cea de-a treia, suprema facultate implicată în determinarea gustului) e aceea de a aprecia „diversele relaţii" dintre originalul din natură şi reprezentarea lui în

[1] Cf. *Ibid.*
[2] Cf. Will şi Ariel Durant, *op. cit.*, p. 912.
[3] Cf. J. T. Boulton, *op. cit.*, p. XXX.

artă, dintre efectul produs asupra individului de obiectul natural şi cel al obiectului reprezentat. Frumosul, consideră Burke, e perceput de îndată de însuşirile sensibile ale omului : acestuia îi rămîne îndatorirea de a identifica aceste însuşiri.

Poziţia senzitivistă abordată de el se conturează limpede şi, odată cu ea, sursa unei erori ce se menţine de-a lungul întregii demonstraţii din *Cercetarea filosofică*. Gînditorul senzitivist ignoră diferenţa dintre viaţă şi artă şi, în consecinţă, întreaga problemă a semnificaţiei estetice ; sistemul riguros clădit de Burke omite, de pildă, elementul subiectiv care decide această semnificaţie, faptul că „ideile“ despre obiect sînt cele pe care le numim „frumos“ şi că „aceste idei depind de interesele, predilecţiile, emoţiile noastre“[1]. El confundă, desigur, datele oferite de simţuri, materia primă a experienţei estetice, cu percepţia estetică ale cărei valori sînt precis definite. Dar, cu toate ezitările produse de adeziunea lui la senzitivism, metoda lui Burke are incontestabilul merit de a fi atestat posibilitatea unei analize lucide a factorilor ce contribuie la formarea gustului.

Viziunea sa nu a reprezentat o contribuţie decisivă la desprinderea teoriei gustului de locurile comune ale filosofiei din secolul al XVIII-lea : asemănările cu punctele de vedere ale contemporanilor sînt mai numeroase decît deosebirile şi, la fel ca ele, anticipează prea puţin importantele modificări, lărgirea semnificativă a orizontului teoretic din ultimele decenii ale veacului. Dar, în pofida ezitărilor, Burke e un fondator al tradiţiei care va fi continuată pînă în epoca modernă, tradiţie la care va adera şi T. S. Eliot cînd va proclama „comparaţia şi analiza“ drept „unelte principale ale criticului“. Ceea ce se vădea în eseul introductiv, mai cu seamă în prospeţimea şi în cutezanţa stilului, va reprezenta în demonstraţia din *Cercetarea*

[1] *Ibid.*, p. XXXVII.

filosofică o aspiraţie consecventă de întemeiere a unui sistem coerent, a unei analize clare a factorilor psihologici care îi îndeamnă pe oameni să răspundă la impulsurile sublimului şi ale frumosului.

Sistemul lui Burke e, negreşit, rigid, aşa cum erau toate cele ale gînditorilor din secolul luminilor, ori de cîte ori ei încercau să concilieze specificul unor reacţii individuale cu caracterul unor atitudini generale. Întreaga arhitectură a sistemului se bazează pe raporturile dintre categoriile diverse ale pasiunilor şi problema centrală : distincţia dintre s u b l i m şi f r u m o s. Soluţia propusă de el încearcă să pună în valoare o atitudine specifică, diferită de aceea a „autoapărării“ care îi făcea pe majoritatea teoreticienilor din acea vreme să declare că plăcerea estetică s-ar datora faptului că spectatorul asistă la fapte pline de spaimă şi de primejdii, dar care nu-l ameninţă direct. Dimpotrivă, Burke insistă asupra împrejurării că participarea se datorează „curiozităţii, simpatiei sau simţului imitaţiei“; ceea ce apropie evident concepţia gînditorului englez de „frumuseţea înspăimîntătoare“ a romanticilor.

Pe de altă parte, cealaltă diviziune a pasiunilor — cea care se referă la acţiunea lor socială — se întemeiază pe dragoste, fie pe dragoste faţă de femeia iubită, fie pe cea faţă de tot ceea ce înseamnă „lumea celor însufleţiţi“. Prevestirea romantismului se desluşeşte şi aici. Burke e în permanenţă preocupat de emoţia provocată de descoperirea obiectului frumos şi, în funcţie de intensitatea răspunsului emotiv, preferă sublimul frumosului. Concomitent cu aceasta, el acordă a deosebită importanţă atitudinii „naturale“ şi respinge orice concluzie menită să pună sentimentele de frumos şi sublim sub controlul raţiunii analitice.

Ceea ce nu înseamnă că el s-ar fi despărţit de tradiţia gîndirii estetice a secolului luminilor. Principalul echilibrului durere — plăcere fusese un punct central al discuţiilor susţinute

de Shaftesbury, Lacke și Hume. Dar Burke contrazice cîteva dintre concluziile fundamentale ale predecesorilor. El nu e de acord, de exemplu, cu părerea lui Locke care consideră că diminuarea durerii conduce, implicit, la creșterea plăcerii : slăbirea intensității uneia, susține Burke, nu e suficientă pentru a o produce pe cealaltă, de vreme ce ele pot avea origini și naturi diferite. Mai mult decît atîta, el introducea o a treia stare pe care Locke nu o menționa : *indiferența* (e foarte posibil ca sugestia să fi fost preluată din *Philebus* al lui Platon).

Secțiunea referitoare la „simpatie" relevă, așa cum s-a mai spus, influența lui Hume. Dar Burke nu reflecta aici numai concepțiile estetice ale epocii ; adevărul e că în multe privințe el anticipează poziția unor poeți și gînditori care vor afirma cu mai multă limpezime (și, deci, vor fi, în secolul al XIX-lea, evocați mai adesea) ideea că sentimentul e o modalitate de pătrundere în esența lucrurilor, inclusiv în esența lăuntrică a poetului. Că poeții cei mai de seamă sînt cei care trăiesc o experiență mai directă și mai cuprinzătoare a realității. Premise care vor duce la transformarea imaginației simpatetice în idee estetică, proces ce va fi desăvîrșit de romantici și, îndeosebi, de Keats. La doi ani după publicarea scrierii lui Burke, Adam Smith va tipări o *Teorie a sentimentelor morale,* în care va prelua ideea că imaginația e sursa emoției simpatetice[1]. Două decenii mai tîrziu, un alt gînditor de seamă al epocii, Joseph Priestley, va extinde noțiunea de simpatie la întreaga sferă a activității fizice, observînd că „jucătorii de popice își strîmbă corpul, potrivindu-și-l drumului pe care ar vrea să-l ia bila pe care au aruncat-o"[2]. Burke vorbise despre o versiune asemănătoare a identificării simpatetice într-o pildă în care îl a-

[1] W. J Bate, *From Classic to Romantic, Premises of Taste in 18th Century England,* Cambridge, Mass., 1946, p. 138.
[2] *Ibid.*, p. 139.

mintea pe Campanella, care își schimba fața și gesturile ca să semene cu o altă persoană și era, în felul acesta, capabil să pătrundă în gîndurile oamenilor. „ca și cum ar fi devenit înșiși oamenii pe care îi imita".

„Deși e prea puțin îndoielnic că Burke e îndatorat, în Partea întîi, fie unor scriitori anume, fie climatului ideilor, impresia generală de viguroasă originalitate nu se pierde" [1]. Recenziile la *Cercetarea filosofică* indică îndeajuns de precis cît de mult îi contrariase autorul pe contemporanii lui. Nu neapărat noutatea ideilor, cît modul neașteptat în care le formula a stîrnit reacții potrivnice. Pentru că, s-a relevat, literatura și gîndirea literară engleză erau obișnuite cu concepțiile de bază ale lui Burke, în măsura în care unele dintre ele le preluau pe cele ale lui Longinus, și filosoful grec era cunoscut în Anglia și prin traducerea din 1652 și, mai ales, prin înrîurirea lui Boileau care, din ultimii ani ai secolului al XVII-lea, devenise foarte puternică și, printre ideile puse în circulație în Anglia, le introdusese și pe cele din *Tratatul* lui Longinus.

Nu încape vorbă că Burke cunoaștea direct literatura elenismului și, în orice caz, *Tratatul* îi era familiar încă din anii colegiului. Dar, chiar dacă nu ar fi fost așa, el ar fi aflat în atmosfera culturală a vremii destule referiri, prelucrări sau citate din opera lui Longinus. John Dennis — încă din 1688 —, Addison (mai ales în pasajele consacrate comentării *Paradisului Pierdut* al lui Milton), Hume, John Baillie (autor, în 1747, al unui *Tratat despre Sublim)* clădeau, lent, temeliile ideologice ale direcției ce se va numi, mai tîrziu, „preromantică". „A-l numi pe Burke un «romantic», ar fi cu totul absurd : el e prea adînc înrădăcinat în era empirismului ; dar *Cercetarea* (probabil prin respectabilitatea filosofică pe care părea să le-o confere) a dat atitudinilor preva-

[1] J. T. Boulton, *op. cit.*, p. XLIII.

lente pînă atunci și termenilor care fuseseră folosiți fără un sistem clar de referințe o popularitate care anticipa mișcarea cunoscută ca «romantism»"[1].

Remarcile lui Burke privind infinitul, necuprinderea, puterea, măreția, obscuritatea pledează pentru această relație cu romantismul. Oricum, vorbind despre aceste însușiri ca despre izvoare ale sublimului, el se opunea fără echivoc principiilor neoclasice. Fiecare dintre ele fusese, e adevărat, discutată în scrieri mai vechi decît *Cercetarea filosofică ;* Longinus, Baillie, Boileau, Thomson le cercetaseră cu multă luare-aminte, dar niciodată în perspectiva complexă, unitară, coerentă a lui Burke. Și, cu toată împotrivirea unor critici[2], s-a observat, încă de la începutul secolului al XIX-lea, că romanticii (mai ales Coleridge) reluau adesea părerile despre sublim ale gînditorului empirist.

În privința frumosului, problema contribuției reale a lui Burke la înnoirea conceptelor estetice e mai complexă. Ideea potrivit căreia „frumosul e o însușire aflată în corpuri care acționează mecanic sub înrîurirea minții, prin mijlocirea simțurilor" poate fi, fără îndoială, „demonstrată ca falsă : dar în 1757 ea era de o întremătoare noutate"[3]. Semnificația ei nu rezidă, însă, în noutate, pentru că ea nu reprezintă decît o aplicare la estetică a filosofiei empiriste : ci în opoziția față de teoriile recunoscute în acea epocă. Era, implicit, un îndemn de a regîndi și a reformula atitudini tradiționale, al căror prestigiu nu era pus la îndoială de nimeni.

Teoriile care puneau frumosul în relație cu proporțiile, cu utilitatea, cu desăvîrșirea descindeau din vechile texte ale lui Platon ; dar

[1] *Ibid.*, p. LVII.

[2] Printre ei, cel mai riguros era Joseph Warton care, recunoscînd arta de scriitor a lui Burke, observa că ea „tinde să-i transforme pe *cititori* în *spectatori*".

[3] J. T. Boulton, *op. cit.*, p. LX.

nimeni, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, nu le supusese unei examinări atente. Burke însuși recunoștea că teoria care susținea că frumusețea se datorează „păstrării unor anume proporții ale părților" fusese acceptată de multă vreme. Și, chiar dacă descoperirea lui Pitagora (care stabilise că intervalele muzicale depind de proporțiile matematice ale lungimii strunelor aflate la aceeași tensiune, observație aplicată apoi și la celelalte arte) i-ar fi fost necunoscută, ar fi greu de crezut că nu știa principiul lui Leon Battista Alberti pe care arhitectul renascentist îl dezvolta spunînd că Natura se sprijină, pentru a produce un efect plăcut auzului nostru, pe aceleași proporții ale numerelor. Și, cu atît mai greu s-ar putea crede că acest excelent elenist ar fi ignorat afirmația pe care, în *Philebus*, Platon o pune pe seama lui Socrate : frumusețea naturală și desăvîrșită se exprimă prin linii și figuri regulate. (Rezultatul, se știe, a fost o încredere totală a sculptorilor Greciei antice în proporții și în simetrie care, la rîndu-i, a condus la încercarea de a stabili forma umană perfect proporționată.)

E, de asemenea, greu de crezut că i-ar fi fost străină reînvierea teoriilor clasiciste ale frumosului care, în Renaștere, au produs noi încercări de a determina „proporțiile umane desăvîrșite". Știa, evident, că teoriile de acest tip, întemeiate pe raportul între dimensiunile capului și cele ale întregului trup, nu realizează un acord deplin între ele. Că Dürer stabilea o scară a evoluției proporțiilor, de la șapte la zece capete cuprinzîndu-se în ansamblul corpului. Că Leonardo sugera că înălțimea normală ar fi egală cu opt capete, iar Vasari — cu nouă. O copie a *Tratatului despre arta picturii* a lui Lomazzo, tipărită la Milano în 1585, figura pe lista cărților din biblioteca lui Burke, vîndute după moartea proprietarului ei : or, se știe, Lomazzo abundă în asemenea exemple (uneori de o minuțiozitate dusă la absurd) a diverselor proporții între părțile trupului.

Burke obiecta împotriva analogiei forțate între proporțiile clădirii și cele ale făpturii omenești. Aceasta într-o vreme în care asemenea analogii, stabilite de o personalitate cu prestigiul lui Vitruviu, fuseseră acceptate de artiști cu faima unui Michelangelo. Nici chiar Hogarth, care obiectase împotriva generalizării criteriului simetriei și a proporțiilor părților, nu o făcuse cu atîta hotărîre, cu ferma conștiință a lui Burke că se împotrivește unei teorii cu largă răspîndire. Pentru că numelor celebre, deja menționate, ale partizanilor acestei concepții, li se puteau adăuga cele ale lui Toma din Aquino și, mai de curînd, Shaftesbury și toți gînditorii neoplatonicieni.

Argumentul lui Burke e același pe care îl invocase și în cazul sublimului : frumosul produce un efect imediat asupra emoțiilor. Viziunea frumuseții ca însușire *naturală* și *pozitivă*, opusă diformității, „absenței *formei complete, obișnuite*“, e încă o afirmare a principiului experienței estetice ca principiu distinct de orice alt tip de experiență. Nu diformitatea, ci urîțenia e opusă frumuseții, afirmă el ; și frumusețea nu poate fi definită ca „lipsă a diformității“ decît cu primejdia de a o transforma în principiu negativ. Frumusețea nu e o problemă a intelectului și a moralei, ci — crede el, de data aceasta în chip eronat — aparține pe de-a întregul însușirilor obiectelor ce acționează mecanic prin intermediul simțurilor.

Obiectul *Cercetării* are trei fețe : mai întîi, care sînt calitățile sensibile ale lucrurilor ce determină frumusețea ; în al doilea rînd, să demonstreze că aceste calități operează în chip *natural* și nu pot fi alterate de capriciile gustului ; în sfîrșit, să arate că simțurile se conformează aceluiași mod de producere a plăcerii. Burke examinează însușirile obiectelor „frumoase“, începînd cu acelea care sînt surprinse de văz. Accentul pe care el îl pune pe calitățile ce se oferă privirii îl așază, fără îndoială, în tradiția lui Aristotel (care susținea că văzul e cel mai important dintre toate simțurile și mijloacele de cunoaștere), a lui Locke („văzul e cel mai cuprinzător dintre simțuri“) și a lui Addison (continuator al teoriei lui Locke). Frumusețea se exprimă, astfel, în suprafața netedă a lucrurilor, în dimensiunile lor mici, în variația subtilă, în delicata lor fragilitate, în culorile calme și, la făpturile umane, în blîndețea expresiei, privirea visătoare, atitudinea grațioasă. Și celelalte simțuri, precizează Burke, pot semnala frumusețea : lucrurile moi, care mîngîie pipăitul, sunetele clare, egale, liniștite ce desfată auzul.

În cea ce privește cel de-al doilea aspect al problemei, demonstrația fusese făcută în eseul introductiv *Despre gust*. Dar cea de-a treia întrebare căreia se silește să-i dea răspuns deschide o nouă perspectivă în istoria esteticii. Ea reprezintă cea dintîi tratare sistematică a fenomenului pe care îl numim astăzi *sinestezie*, a procesului în care percepția datorată unui simț determină celelalte simțuri să reacționeze în chip simpatetic, conducînd la realizarea unei experiențe complexe, armonioase, implicînd participarea tuturor. Se cuvine să observăm că Burke strîngea laolaltă constatări pe care le făcuseră oameni de știință și filosofi din veacul luminilor. Newton, de pildă, afirma că a coordonat cele șapte culori ale spectrului cu notele gamei ; Locke (printre alții) povestea despre un orb care asocia roșul purpuriu cu sunetul trompetei ; în 1757, francezul Louis Castel prezenta la Londra o „orgă a culorilor“ (expusă în Franța încă din 1735), cu ajutorul căreia cei lipsiți de auz „puteau vedea muzica urechii“, orbii „auzeau muzica ochilor“ și oamenii normali „se bucurau de muzică și de culori laolaltă, mai bine decît izbuteau s-o facă desfătîndu-se separat de minunăția lor“ [1]. Era, cu alte cuvinte, un predecesor al orgii de lumini, complicatul aparat electronic de astăzi.

[1] Vezi W. J. Bate, *op. cit.*, pp. 131—2.

Istoricii culturii din acea vreme vorbesc chiar de un fel de „frenezie a sinesteziei“ care, nu o dată, conducea la concluzii dintre cele mai absurde ; totuşi, ei trebuie să i se recunoască meritul de a fi determinat o reînviere a metaforei asociative de tip manierist, a unui eufuism mai lucid care îl făcea, de exemplu pe Thomson, să „pipăie mirosul laptelui cald“ şi, mai tîrziu, pe Keats, să simtă „îmbălsămatul întuneric“ sau „cîntecul de catifea al verii“. Cînd Burke asocia lumina intensă cu sublimul şi culoarea dulce, estompată cu frumosul, sistematiza o practică poetică a întregului secol şi o supunea propriilor principii de bază din *Cercetarea filosofică*.

Nu i se poate reproşa lui Burke, bineînţeles (deşi unii comentatori din secolul nostru o fac cîteodată), adeziunea prea riguroasă la principiile senzitivismului ; privită din perspectiva epocii ulterioare, mai ales după instituirea unui sistem estetic mai cuprinzător, mai amplu articulat, cel al lui Kant, viziunea gînditorului englez a putut, fireşte, să pară o simplă piesă în muzeul ideilor artistice. Dar nu se poate omite înnoirea pe care ea o presupunea faţă de rigidele concepte neoclasice. Se observă, e drept, o tendinţă marcată de a separa foarte net sublimul de frumos, pe temeiul acţiunii lor asupra simţurilor. Atribuind sublimului tot ceea ce impresionează adînc şi inspiră spaimă, dezbrăca frumosul de orice putere de a produce mişcări ample ale sentimentului şi îl limita drastic la perimetrul unui concept sentimentalist : frumuseţea devenea, pur şi simplu, drăgălăşenie.

S-a sugerat, mai tîrziu, că el a transpus idealul de frumuseţe feminină al epocii, ideal de atîtea ori prezent în romanele lui Richardson, Goldsmith şi chiar ale realiştilor Smollett şi Fielding : delicate, timide, fragile, personajele feminine le anticipau pe cele ale romanticilor. Contemporanii lui Burke vorbesc despre un asemenea tip de frumuseţe

întrupat de Jane Nugent, soţia filosofului ; într-o bucată de proză pe care i-a dedicat-o, el îi va descrie ochii „luminaţi de o rază blîndă“, „delicateţea trăsăturilor, blîndeţea care nu înseamnă slăbiciune“, glasul, „asemenea celui al Cordeliei“, „liniştit“ şi „blînd“ [1]. Ceea ce explică, cel puţin în parte, înclinarea lui Burke spre o asemenea înţelegere a frumosului.

În sfîrşit, o altă eroare care i se reproşează lui Burke e tendinţa lui de a deduce principiile generale din fapte particulare. De pildă, el priveşte fragilitatea ca pe o parte esenţială a frumuseţii feminine şi, de aici, ajunge la concluzia că ea e un element necesar oricărui fel de frumuseţe. Sau, din folosirea diminutivelor, el conchide că *toate* obiectele frumoase *trebuie* să fie neapărat mici ; dar chiar şi comentatorii contemporani cu el observau că, „dacă nu există relaţii pline de afecţiune între două persoane, atunci o generalizare de acest fel nu e valabilă“ [2].

Cu toate acestea, în pofida inexactităţilor şi a naivităţii unora dintre interpretări, *Cercetarea* lui Burke a rămas un punct de referinţă al teoreticienilor şi al istoricilor culturii. Doctorul Johnson i-a recunoscut meritele, revizuindu-şi unele concepţii referitoare la sublim din perspectiva cărţii lui Burke. Unul dintre cei mai importanţi orientalişti din secolul al XVIII-lea, William Jones, prelua elementele de bază ale demonstraţiei contemporanului său, interpretînd lirica Orientului Apropiat cu ajutorul argumentelor puse la îndemînă de teoria frumosului şi a sublimului. La sfîrşitul veacului, partizanii literaturii cu tematică gotică, ai poeziei mormintelor şi ruinelor, ai descrierilor unor privelişti sălbatice, admiratorii dramaticei picturi a lui Salvator Rosa şi a lui Ruysdael aflau (mărturisit sau nu) în

---

[1] Vezi J. T. Boulton, *op. cit.*, p. LXXV.
[2] Cf. *ibid.*, p. LXXVI.

teoria burkiană a sublimului o modalitate de sistematizare a propriilor concepţii.

E adevărat că, pentru mulţi dintre artiştii şi teoreticienii ultimelor decenii ale secolului al XVIII-lea, era foarte greu să distingă ideile lui Burcke din „amalgamul" pe care-l alcătuiau ele cu fervoarea emotivă a stilului lui Shalftesbury, cu doctrinele numeroase şi foarte diverse care pledau pentru o nouă sensibilitate a pictorului, a poetului, dar şi a admiratorului picturii şi al poeziei. În ultima vreme, o exegeză atentă a teoriilor estetice din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi din primele decenii ale celui următor a izbutit să pună în valoare contribuţia reală a lui Burke la conturarea viziunii artistice a epocii. S-a relevat, de pildă, cît de importantă a fost înrîurirea exercitată de *Cercetarea filosofică* asupra unor scrieri din care artiştii vremii vor desprinde sugestiile unor creaţii capabile să-i impresioneze pe privitori. Cele *Trei eseuri despre frumuseţea picturală* publicate de William Gilpin în 1792 şi *Eseul despre picturalitate*, tipărit de Uvedale Price în 1794, preluau o idee fundamentală a lui Burcke : raportul decisiv între puterea unei opere de a întrupa frumosul şi sublimul, şi amploarea experienţei artistului însuşi, profunzimea cunoaşterii lumii care-l înconjoară[1].

E, de asemenea greu să se stabilească în ce măsură Burke i-a deprins pe contemporanii săi să descopere adevăratele semne ale sublimului în înfăţişările unei naturi nesupuse de mîna omului, ale unei naturi care semăna atît de puţin cu idealul echilibrului ce se manifesta în vastele planuri geometrice ale grădinilor neoclasice. Aceasta pentru că poezia lui Gray şi a lui Young slăvea şi ea aceleaşi privelişti răscolite de vînturi, străbătute de fuioare de ceaţă, peste care veghează tainice ceruri fără

[1] Vezi J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism, 17th and 18th Centuries*, Londra, 1966, p. 337.

de stele. Dar, aşa cum demonstra J. T. Boulton, şi în metaforele lui Gray, şi în cele de mai tîrziu ale lui Wordsworth, viziunea lui Burke e, neîndoielnic, prezentă[1]. Chiar şi Coleridge, care nu aprecia defel *Cercetarea filosofică*, îşi însuşea, fără ştire, înţelesurile pe care Burke le atribuise sublimului[2].

Mai mult decît atîta, ideile burkiene au pătruns şi în alte domenii decît cele ale poeziei şi picturii. În 1772, William Chambers, proiectantul faimoaselor Kew Gardens din Londra, publica o *Dizertaţie despre grădinile orientale* ; fantezista descriere a aşa-ziselor „grădini din Orient" prelua multe elemente din definiţia sublimului, aşa cum o propunea *Cercetarea*. Dealtminteri, Chambers nu era singurul arhitect peisagist care desluşea în scrierea lui Burke un impuls spre o nouă înţelegere a acestei arte ; cu puţină vreme înaintea lui, un alt reprezentant de frunte al direcţiei înnoitoare în proiectarea parcurilor englezeşti, Thomas Whateley, scrisese o carte, *Observaţii asupra grădinilor moderne*. Distincţia dintre *sublim* şi *frumos*, necontenit stabilită de Whateley (distincţie datorită căreia el avea să fie considerat drept unul dintre fondatorii „şcolii pitorescului"), provenea, neîndoielnic, din *Cercetarea* lui Burke[3].

Prin mijlocirea lui Uvedale Price — autor şi al unui eseu intitulat *Despre arhitectură şi construcţii* — ideile lui Burke au pătruns şi în domeniul proiectării clădirilor, domeniu marcat pe atunci de procesul „reînvierii goticului", teren — deci — foarte prielnic receptării concepţiilor sublimului, aşa cum le definise *Cercetarea filosofică*. În 1800, cu aerul că propune o descoperire pe de-a-ntregul neştiută pînă la

[1] *Op. cit.*, p. XCVI.

[2] Vezi L. G. Salingar, *Coleridge, Poet and Philosopher*, în Boris Ford, *The Pelican Guide to English Literature*, V, Harmondsworth, 1967, p. 193.

[3] A. R. Humphreys, *Architecture and Landscape*, în Boris Ford, *op. cit.*, IV, p. 436.

el, John Milner stabilea caracteristicile sublimului și frumosului, dar le relua, clar, pe cele ale lui Burke[1]. Semnificativ pentru evoluția ideilor burkiene, ele erau folosite acum pentru a demonstra superioritatea arhitecturii gotice asupra celei neoclasice, căreia Christopher Wren le conferise, la sfîrșitul secolului precedent, un solid prestigiu.

În Germania și în Franța, ecoul ideilor din *Cercetarea* lui Burke a fost, paradoxal, mai amplu decît în Anglia, unde premisele unei orientări anticlasiciste păreau mai limpede conturate. Există dovezi că, mult înaintea traducerii în germană (1773), ea era cunoscută de Lessing, care, în ianuarie 1758, începuse să lucreze la o tălmăcire a textului englez și, probabil în anul următor, compunea un comentariu asupra unora dintre punctele ei esențiale[2]. În 1758, Moses Mendelssohn o recenza și, tot cam în aceeași vreme, Herder își anunța intenția de a o traduce.

Dar capitolul cel mai important al istoriei scrierii lui Burke e, desigur, descoperirea ei de către Kant. Probabil că filosoful german luase cunoștință de ea prin mijlocirea recenziei lui Mendelssohn[3]; curînd după aceea, în 1764, avea să-și publice *Observațiile asupra frumosului și sublimului*, conținînd un comentariu favorabil al ideilor burkiene (tonul acesta va fi păstrat și în *Critica puterii de judecată* din 1790, operă a sa de maturitate). Asemenea gînditorului englez, Kant va susține că simțămîntul provocat de vederea unui lucru sublim e un amestec de plăcere, uimire și spaimă. Cînd, aprofundînd analiza, el stabilește trei tipuri de sublim — înfricoșător, măreț, splendid —, ne aflăm din nou în prezența ideilor

---

[1] J. T. Boulton, *op. cit.*, p. CVII.

[2] *Ibid.*, p. CXXI.

[3] G. Candrea, *Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant*, Strassburg, 1894; citat de J. T. Boulton, *op. cit.*, p. CXX.

lui Burke. Sublimul „înfricoșător" e cel provocat de contemplarea unui pustiu necuprins cu ochii; cel „măreț" — de calma admirație a vastei simplități a Piramidelor; sublimul „splendid" — de grandoarea lui San Pietro din Roma. Viziunea lui Kant este, fără îndoială, mai amplă; dar ea amintește de categoriile stabilite de Burke (sentimentele de admirație, de respect și de reverență). Dar, în sistemul filosofului german, „uimirea" — care constituie la Burke temeiul sublimului — reprezintă doar o primă treaptă; individul se simte neajutorat în fața naturii înspăimîntătoare; dar, pentru că e independent față de natură, cugetul său e conștient de forța sa esențială. În consecință, simțămîntul inferiorității fizice e urmat de unul de superioritate morală sau intelectuală. Dacă această deosebire e înțeleasă, contribuția lui Burke poate fi mai bine determinată. Cu toate diferențele dintre ei, Kant va recunoaște că „expunerea empirică a judecății estetice poate fi un prim pas spre acumularea materialului în vederea unei investigații de factori mai elevată" și proclama că Burke „e vrednic să fie numit cel mai de seamă dintre autorii care aplică această metodă".

În Franța, personalitatea cea mai proeminentă care s-a aplecat cu interes asupra scrierii lui Burke a fost Diderot, care, încă din deceniul al 5-lea, se familiarizase cu ideile empirismului englez. Curînd după traducerea *Cercetării filosofice* în *Salonul din 1767*, el se apropia vădit, comentînd peisajele lui Claude Vernet, de concepția burkiană: „sfînta spaimă" ce se desprinde din tablourile lui Vernet, îndemnul pe care îl dau ele la meditație asupra tainicei ordini a naturii, raportul dintre sentimentul de groază și sublimul priveliștii sînt sugestii preluate, neîndoielnic, din textul recent tradus din englezește. Chiar dacă Diderot nu menționează numele lui Burke, fap-

tul că e îndatorat față de contemporanul britanic e mai presus de orice îndoială.

Puțini mai sînt astăzi cei care știu amănuntele înverșunatei lupte politice purtate, pe la sfîrșitul secolului, de Burke. Puțini cei care cunosc episoadele raporturilor lui cu politicieni de talia lui Fox și a lui Pitt (mai presus de care îl așeza, de pildă, Coleridge). Statura oratorului s-a șters, treptat, în ceața istoriei; discursurile lui sînt studiate mai ales în cursurile de istorie a elocinței. În schimb, esteticianul, a cărui operă fusese umbrită de personalitatea polemistului, a pătimașului adversar al iacobinilor francezi, se detașează, tot mai limpede, ca unul dintre reprezentanții cei mai de seamă ai tendințelor înnoitoare, prevestitoare ale romantismului. Semnificativă mărturie a permanențelor culturii.

DAN GRIGORESCU

INTRODUCERE: DESPRE GUSTURI

La o primă vedere s-ar părea că ne deosebim în mare măsură între noi în ceea ce privește atît raționamentele pe care le facem cît și plăcerile pe care le aflăm. Dar în ciuda acestei deosebiri — pe care eu o consider mai degrabă aparentă decît reală — este foarte probabil ca măsura rațiunii și a gusturilor să fie aceeași pentru toate ființele omenești. Căci dacă n-ar exista anumite reguli ale judecății și ale simțirii, valabile pentru întreaga omenire, nici rațiunea, nici patimile nu s-ar lăsa ținuțe în frîu, astfel încît să nu strice cumpăna obișnuită a vieții. În ceea ce privește adevărul și neadevărul s-ar părea că toată lumea recunoaște existența unor criterii certe. Cînd oamenii se ceartă, constatăm că ei fac mereu apel la numite canoane și probe doveditoare, la care sînt supuși împricinații și despre care se crede că se întemeiază pe ce are firea omenească mai statornic în ea. Nu la fel de ușor pare să se accepte existența unor reguli uniforme și bine stabilite referitoare la gusturi. Ba chiar se presupune în general că ele sînt produsul unei facultăți atît de gingașe și eterice — pare-se prea volatilă pentru a suporta măcar lanțurile unei definiții — încît nu poate fi verificată mulțumitor prin nici o probă și nici măsurată după vreun etalon oarecare.

La exercitarea facultății de judecată s-a făcut mereu apel, și încă atît de apăsat și repetat, încît pînă și cei mai ignoranți acceptă, măcar tacit, existența unor maxime ale dreptei judecăți. Invățații au îmbunătățit această știință rudimentară și au construit din maxime un sistem. Dacă de gusturi lumea s-a ocupat mult mai puțin, aceasta nu e din pricină că subiectul ar fi fost sărac, ci că truditorii pe acest ogor au fost puțini la număr și nu prea sîrguincioși ; de fapt, ca să spunem adevărul, nu avem un interes la fel de mare să dovedim existența lor, pe cît avem să ne orînduim judecata. Căci, la urma urmei, dacă oamenii au deosebiri de vederi în probleme de gust, acestora nu li se atribuie cine știe ce importanță și consecințe de prea mari proporții, pentru că, altfel, neîndoios, logica gustului (dacă mi se îngăduie o asemenea formulare) ar putea fi la fel de bine primită și am putea foarte ușor să ajungem să discutăm problemele ei cu aceeași lipsă de șovăială ca și în cazul celor ce țin în mod mult mai direct de rațiunea pură. Și, într-adevăr, este foarte necesar încă de la începutul unei asemenea cercetări ca cea pe care o întreprindem acum, să clarificăm cît mai bine cu putință acest lucru ; căci, dacă Gustul nu are principii fixe, dacă imaginația nu este determinată de anumite legi definite și invariabile, atunci truda noastră are toate șansele să fie zadarnică ; și chiar ar și trebui să fie judecată drept o aventură inutilă, dacă nu și absurdă, încercarea oricui de a stabili reguli pentru niște capricii și de a se intitula legiuitor al toanelor și închipuirilor.

Termenul de Gust, ca și toți ceilalți termeni figurați, nu este extrem de exact : lucrul pe care-l înțelegem prin el este departe de a fi o idee simplă și clară în mințile majorității oamenilor, fiind deci supusă incertitudinii și confuziei. Nu am o părere foarte bună despre definiții — leac celebru pentru tratamentul acestei tulburări. Căci ori de cîte ori încercăm să

definim un lucru, părem amenințați de primejdia de a înghesui firea înlăuntrul granițelor propriilor noastre noțiuni, pe care adeseori ni le însușim la întîmplare sau le acceptăm cu ochii închiși, dacă nu cumva ni le formăm pe temeiul unei contemplări limitate și parțiale a obiectului luat de noi în considerație — în loc să ne lărgim ideile în așa fel încît să poată cuprinde toate cîte sînt, în alcătuirea și rostul dat lor de natură. Eseul nostru va fi îngrădit de legile foarte aspre cărora am convenit să ne supunem încă de la început.

— *Circa vilem patulumque morabimur orbem*
Unde pudor proferre pedem vetat aut operis lex.[1]

Se prea poate ca o definiție să fie foarte exactă și totuși să nu contribuie decît într-o măsură mult prea mică la cele ce știm despre natura obiectului definit ; dar indiferent care este virtutea unei definiții, în ordinea firească a lucrurilor, ea ar trebui să se afle mai degrabă la coada decît în capul cărții noastre, ca una al cărei rod este. Trebuie să recunoaștem că metodele expunerii și discuției pot diferi uneori, și fără îndoială pe bună dreptate ; în ceea ce mă privește însă, sînt convins că metoda de discuție care se apropie cel mai mult de metoda de cercetare este de departe cea mai bună, întrucît nu se mulțumește să servească elevului cîteva adevăruri sterpe și lipsite de viață, ci îl conduce la locul de unde au purces ; ea tinde să-l pună chiar pe cititor pe urmele descoperirii și să-l îndrepte pe acele cărări pe care le-a bătut și autorul în căutările sale, — în cazul în care a avut norocul să-i fie încununate de descoperiri cu adevărat prețioase.

---

[1] Horațiu, *Arta Poetică*, II. 132, 135 (citat greșit) (în original : „iar cînd te vei învîrti într-un cerc banal... de unde neîncrederea sau economia operei să te împiedice de a ieși" — trad. E. Lovinescu)

Dar, pentru a reteza încă de la început orice obiecție posibilă, vreau să spun că prin cuvîntul Gust nu înțeleg altceva decît acea facultate sau acele facultăți ale spiritului care sînt afectate de operele imaginației și ale artelor elegante, sau care formează opinii despre acestea. Acesta este, cred eu, sensul cel mai general al termenului, cel mai puțin legat de vreo teorie anume. Și țelul lucrării noastre este de a descoperi dacă există anumite reguli după care acționează imaginația, atît de comune tuturor, atît de sigure și de bine întemeiate, încît să poată deveni instrumentele unor judecăți despre ele însele. Eu pornesc de la ideea că există asemenea reguli ale Gustului — oricît de paradoxal ar putea să pară acest lucru celor care, la o privire superficială, își închipuie că există o diversitate atît de mare în ceea ce privește natura și felul gusturilor încît nimic nu poate fi mai greu de determinat.

Însușirile naturale ale omului, cunoscute mie, prin care el cunoaște obiectele din afara lui sînt : simțurile, imaginația și judecata. Să vorbim mai întîi despre simțuri. Presupunem — și așa e bine să facem — că la toți oamenii conformația organelor este aproape sau întru totul identică, și deci, modul de a percepe obiectele exterioare este același sau foarte puțin diferit. Sîntem convinși că ceea ce unui ochi îi apare ca lumină, tot ca lumină îi apare și celuilalt ; că ceea ce unuia i se pare dulce, va fi dulce și pentru alt om ; că ceea ce este întunecat sau amar pentru cutare om, să fie întunecat sau amar și pentru altul. Tot așa putem conchide că se întîmplă și cu ceea ce este mare sau mic, tare sau moale, fierbinte sau rece, aspru sau neted ; și într-adevăr același lucru se poate spune și despre toate calitățile naturale și afective ale lucrurilor. Dacă ne permitem să ne închipuim că simțurile înfățișează unor persoane diferite imagini diferite ale lucrurilor, această poziție

sceptică va face ca orice raționament, pe orice temă, să sune inutil și frivol — inclusiv raționamentul sceptic ce ne-a convins să ne îndoim că percepțiile noastre se aseamănă. Dar întrucît există prea puțină îndoială că obiectele oferă reprezentări similare întregii suflări omenești, n-avem încotro și trebuie să acceptăm ideea că plăcerile și durerile pe care un obiect le provoacă unui om trebuie în mod inevitabil să le provoace tuturor semenilor săi, atîta timp cît lucrurile se desfășoară în mod firesc, simplu și fără influențe asupra obiectului.Dacă negăm acest lucru, trebuie să ne închipuim că aceeași cauză, acționînd în același mod și asupra unor subiecți de același fel, va produce efecte diferite — ceea ce ar fi absurd.

Să spunem mai întîi și-ntîi cîteva cuvinte despre simțul gustului și apoi să discutăm însușirea spirituală care i-a împrumutat numele. Toată lumea este de acord că oțetul e acru, mierea dulce și aloele amar ; și cum nimeni nu neagă existența acestor calități în substanțele respective, toți recunosc asocierea dintre ele și plăcere sau neplăcere. Cu toții vor spune deci că dulceața este plăcută, iar acreala și amărăciunea sînt neplăcute. Aici nu există nici un fel de divergență, iar absența ei se vede și mai bine dacă cercetăm metaforele bazate pe gustul diferitelor substanțe. „Fire acră", „cuvinte amare", „soartă amară", „blestem amar" — iată alăturări de cuvinte înțelese bine și profund de toată lumea. Și tot atît de bine sîntem înțeleși și cînd spunem „fire dulce", „copil dulce", „glas dulce" și altele asemenea.

E un lucru îndeobște recunoscut că deprinderile și cîteva alte cauze au schimbat unele din asocierile firești dintre feluritele gusturi ale lucrurilor și plăcerea sau neplăcerea noastră ; capacitatea de a distinge între plăcerile firești și cele deprinse va rămîne însă la urmă. Unui bărbat ajunge adeseori să i se pară

mai bun la gust tutunul decît zahărul și să-i placă mai mult mirosul de oțet decît cel de lapte ; dar asta nu produce nici un fel de confuzie a gusturilor, căci el știe prea bine că tutunul și oțetul nu sînt dulci, precum și că numai și numai deprinderea i-a făcut simțurile să se împace cu aceste plăceri străine lor. Chiar și cu o asemenea persoană putem vorbi — și încă destul de precis — despre gusturi. Dar dacă presupunem prin absurd că am găsi un om care să declare că pentru el tutunul are gust de zahăr, că nu poate deosebi laptele de oțet sau că tutunul și oțetul sînt dulci, laptele amar și zahărul acru — atunci am trage imediat concluzia că organele acestei persoane sînt dereglate și că simțurile lui sînt total viciate. Nu vom vorbi despre gusturi cu el, după cum nu vom face raționamente despre noțiunea și relațiile de cantitate cu cineva care ar fi în stare să nege că întregul este egal cu suma părților sale. Despre un astfel de individ nu spunem că are noțiuni greșite ci că e nebun de legat. Asemenea excepții într-un sens sau altul nu infirmă cîtuși de puțin regula noastră generală și nici nu ne duc la concluzia că oamenii au principii diferite cu privire la relațiile cantitative sau la gustul lucrurilor.

Așadar, cînd se spune că gusturile nu se discută, asta nu poate însemna decît că nimeni nu poate stabili cu precizie ce plăcere sau cîtă durere poate simți cutare sau cutare om de pe urma gustului cutărei sau cutărei substanțe. Într-adevăr, asemenea lucruri nu se discută ; dar putem discuta — și încă destul de bine — despre lucrurile care sînt prin firea lor plăcute sau neplăcute simțurilor. Pe de altă parte, pentru a vorbi despre o plăcere mai neobișnuită căpătată în urma unui obicei, trebuie să cunoaștem deprinderile, prejudecățile sau ciudățeniile persoanei respective ca să tragem concluziile pe baza lor.

Acest consens general al omenirii nu se limitează numai la Gust. Plăcerea vederii este aceeași pentru toată lumea. Lumina este mai plăcută decît întunericul. Vara — cînd pămîntul e îmbrăcat în verdeață, cînd cerul este senin și strălucitor — este mult mai agreabil decît iarna, cînd totul își schimbă înfățișarea. Nu-mi aduc aminte ca ceva frumos — indiferent dacă era om, animal, pasăre sau plantă — arătat fie și la o sută de oameni, să nu fie imediat recunoscut și acceptat ca atare (deși unii socoteau poate că nu corespunde întru totul așteptărilor ori speranțelor lor, că se pot afla lucruri de același soi încă și mai frumoase). Sînt convins că nu există om care să considere o gîscă mai frumoasă decît o lebădă sau să-și închipuie că găina friziană îl întrece pe păun din punct de vedere estetic.

De asemenea, trebuie să arătăm și că plăcerile ochiului nu sînt nici pe departe atît de complicate, încurcate și tulburate de obișnuințe și asociații nefirești, cum sînt plăcerile gustului, pentru că primele se verifică prin ceea ce le face cu putință și nu sînt atît de des schimbate de cauze independente de văz. Lucrurile nu se prezintă de bună voie gurii, așa cum stau ele de la sine în fața ochiului. De obicei ele sînt introduse în ea, fie ca hrană, fie ca doctorii ; și atît datorită calităților pe care le au — îndreptate în scopuri nutritive sau medicinale — cît și datorită puterii acestor asociații ele formează treptat, treptat palatul, adică simțul gustului. Astfel, opiul este agreabil turcilor datorită plăcutului delir pe care-l produce. Tutunul este desfătarea olandezilor, întrucît răspîndește în trup o torpoare și o liniște plăcută. Alcoolurile fermentate sînt pe gustul oamenilor simpli de la noi pentru că alungă grijile și toate gîndurile privitoare la relele viitoare sau prezente. Ele ar fi fost cu totul date uitării dacă însușirile lor s-ar fi mărginit doar la gustul pe care îl au ; însă toate, dimpreună cu ceaiul, cafeaua și alte

cîteva substanțe, s-au mutat din prăvălia apoticarului pe masa noastră ca leacuri, fiind folosite ca atare multă vreme înainte de a fi gîndite ca o plăcere. Efectul drogului ne-a făcut să-l folosim adesea; și folosirea frecventă, îmbinată cu efectul agreabil, a făcut în cele din urmă ca însuși gustul să fie plăcut. Un astfel de caz nu ne încurcă deloc demonstrația, întrucît în ultimă instanță distingem plăcerea naturală de cea apărută prin deprindere. Descriind gustul unui fruct necunoscut n-ai putea spune că are o aromă dulce și plăcută ca cea a tutunului, opiului sau usturoiului, chiar dacă te-ai adresa unor oameni care le consumă constant și cu mare plăcere. Toți oamenii păstrează o amintire destul de puternică a cauzelor firești ale plăcerii, pentru a putea compara toate lucrurile înfățișate simțurilor lor cu acea măsură originală, potrivindu-și astfel simțurile și părerile pe baza ei. Să zicem că unei persoane care și-a stricat în atît de mare măsură simțul gustului încît să-i placă mai mult opiul decît untul sau mierea, i se oferă o mîncare de cepe de mare; nu încape nici o îndoială că ea ar prefera untul sau mierea acestor bucate grețoase sau oricărui alt drog amar cu care n-a fost deprinsă: ceea ce dovedește că palatul său a fost de la natură absolut identic cu al altora, că din multe puncte de vedere nu se deosebește nici acum de cel al semenilor săi, și că este stricat doar în anumite privințe. Atunci cînd e să aprecieze orice lucru nou, chiar cu un gust asemănător celui pe care s-a deprins să i se pară agreabil, el constată că palatul lui reacționează în mod firesc și pe baza principiilor comune. Deci plăcerea tuturor simțurilor noastre — a văzului și chiar și a gustului, cel mai ambiguu dintre toate simțurile — este identică la toată lumea, oameni de rînd sau cu rang înalt, savanți sau neștiutori de carte.

În afară de percepții, cu suferințele și plăcerile ce le însoțesc, care sînt realizate prin simțuri, conștiința mai posedă și un fel de putere creatoare proprie: fie pentru a reprezenta după pofta inimii imaginile unor lucruri în ordinea și în modul în care au fost primite de la simțuri, fie pentru a combina aceste imagini de o manieră nouă și conform unei alte rînduieli. Această putere se numește Imaginație, și de ea ține tot ceea ce se numește spirit, fantezie, invenție și altele asemenea. Trebuie să observăm, însă, că această putere a imaginației este incapabilă să producă vreun lucru total nou; ea poate doar să varieze dispunerea acelor percepții pe care le-a primit de la simțuri[2]. Acum, imaginația reprezintă domeniul cel mai întins al desfătărilor și durerilor, după cum tot ea este și tărîmul temerilor și speranțelor noastre, precum și al tuturor simțămintelor legate de ele; și tot ceea ce este menit să afecteze imaginația cu ajutorul acestor simțuri dominante, prin forța oricărei impresii firești originale, trebuie să aibă cam aceeași putere asupra tuturor oamenilor. Căci de vreme ce închipuirea reprezintă doar simțurile, ea nu poate fi decît încîntată ori nemulțumită de imaginile primite, pe baza aceluiași principiu, după care simțurile sînt încîntate ori nemulțumite de realitate; și în consecință, trebuie să existe o potrivire a imaginațiilor indivizilor aproape la fel de mare ca și între simțurile lor. Puțină atenție ne va convinge că lucrurile trebuie neapărat să stea astfel.

Dar în imaginație, în afară de suferința sau plăcerea care se naște din însușirile obiectului natural, mai apare o plăcere, produsă de asemănarea dintre imitație și original; după cîte cred eu, imaginația nu își poate afla plăcerea decît în una sau cealaltă din aceste cau-

[2] Vezi John Locke, *Eseu cu privire la înțelegerea umană*, II, ii, 2: II, xii, 2; etc.

ze. Iar aceste cauze acționează la fel asupra tuturor, întrucît ele se bazează pe principii din natură, care nu provin din nici un fel de obiceiuri sau avantaje specifice. John Locke a observat cu multă finețe și în mod perfect îndreptățit că spiritul se ocupă mai ales de stabilirea unor asemănări, iar judecata mai ales de stabilirea diferențelor.[3]

Pe baza acestei presupuneri s-ar putea să pară că nu există nici un fel de deosebire obiectivă între spirit și judecată, întrucît amîndouă rezultă din operații diferite ale aceleiași facultăți a *comparației*. În realitate însă, indiferent dacă depind sau nu de aceeași putere a minții, ele se deosebesc atît de substanțial în multe privințe încît o îmbinare perfectă între spirit și judecată rămîne unul din lucrurile cele mai rare din lume. Ne așteptăm ca două obiecte distincte să se deosebească între ele: lucrurile sînt firești; deci nu impresionează în nici un fel imaginația; dar cînd două obiecte distincte seamănă între ele, faptul ne izbește, ne face să ne ocupăm de ele și sîntem încîntați. Mintea omului are de la natură o agerime și o plăcere mult mai mare în stabilirea asemănărilor decît în căutarea deosebirilor; pentru că stabilind asemănări producem *imagini noi*, ne unim, ne creăm și ne lărgim cunoștințele; pe cînd stabilind deosebiri, nu oferim nici un fel de hrană imaginației noastre; sarcina în sine este mai grea și mai supărătoare, și plăcerea pe care o obținem astfel are un caracter mai degrabă negativ și indirect.

Dimineața mi se aduce o veste; ca veste, pur și simplu, ca element nou adăugat la ceea ce știm deja, îmi produce oarecare plăcere. Seara aflu că vestea era falsă. Ce cîștig am

[3] *Eseu...* II, xi, 2. Ideea era deja răspîndită înainte de Locke; ea apare la Thomas Hobbes în *Leviatan*, I.8 și în *Natura Omenească*, x 4. (Vezi J. L. Spingarn, *Eseuri critice din Secolul XVII*, Oxford, 1908, I, xxix).

în felul acesta, afară doar de nemulțumirea de a constata că am fost tras pe sfoară? Iată de ce oamenii sînt în mod firesc înclinați mai degrabă către încredere decît spre neîncredere. Și tocmai conform acestui principiu popoarele cele mai neștiutoare și mai barbare au excelat adeseori în asemănări, comparații, metafore și alegorii, rămînînd foarte slabe și înapoiate în distingerea și organizarea ideilor lor. Tocmai dintr-un asemenea motiv, Homer și scriitorii orientali, deși profund pasionați de asemănări și cu toate că adeseori stabilesc unele de-a dreptul admirabile, rareori se preocupă de exactitatea lor; adică, sînt fascinați de similitudinea generală, o zugrăvesc cu vigoare, și nu bagă de seamă diferențele care se pot constata între lucrurile comparate.

Întrucît plăcerea asemănării măgulește cel mai mult imaginația, toți oamenii sînt aproape egali în această privință, în măsura în care cunosc lucrurile reprezentate sau comparate. Principiul acestei cunoașteri este în mare măsură accidental, întrucît se bizuie pe experiență și observație și nu pe tăria sau slăbiciunea vreunei facultăți naturale; și tocmai pe baza acestei deosebiri de cunoștințe se naște ceea ce denumim în mod obișnuit, deși nu cu prea mare exactitate, o deosebire de gusturi. Un om, pentru care sculptura reprezintă o noutate, vede manechinul unui peruchier sau cine știe ce statuie banală; imediat este încîntat și impresionat, pentru că are în față ceva asemănător cu o siluetă omenească; și fiind de-a dreptul hipnotizat de această asemănare, nu dă nici cea mai mică atenție defectelor ei. După părerea mea, acest lucru s-a întîmplat cu oricine care a văzut prima dată o imitație. Să presupunem că ceva mai tîrziu novicele nostru dă peste o creație de aceeași natură; dar mai artistic făcută; acum începe să privească disprețuitor ceea ce admirase mai înainte, dar asta nu fiindcă prima oară i-ar fi plăcut obiectul pentru lipsa lui

de asemănare cu un om, ci tocmai fiindcă semăna în general cu un om, deşi detaliile erau inexacte. Ceea ce a admirat el în momente diferite la aceste figuri atît de diferite este exact acelaşi lucru ; şi cu toată îmbunătăţirea cunoştinţelor sale, gustul său nu s-a schimbat cîtuşi de puţin. Mai înainte, greşeala lui provenise dintr-o lipsă de informare în domeniul artelor, generată la rîndul ei de lipsa lui de experienţă ; dar el poate să rămînă în continuare nepriceput din pricina unei recunoaşteri a naturii. Căci e pe deplin posibil ca persoana în cauză să se oprească aici şi ca o capodoperă realizată de un maestru să n-o încînte nici un pic mai mult decît creaţia mediocră a unui artist de mîna a treia sau a patra ; şi aceasta nu fiindcă nu ar fi capabil de plăceri mai puternice sau mai înalte, ci pentru că nu toţi oamenii observă cu suficientă exactitate corpul omenesc pentru a fi în stare să judece în mod corespunzător o imitaţie a lui. Iar faptul că gustul critic nu depinde de superioritatea oamenilor, ci de cunoştinţe superioare, poate fi demonstrat de cîteva exemple. Este bine cunoscută povestea pictorului şi a cismarului din antichitate. Cismarul i-a făcut pictorului observaţii corecte privitoare la unele greşeli săvîrşite în reprezentarea sandalei unui personaj de-al său, şi pe care pictorul nu le observase, întrucît nu cercetase cu destulă atenţie încălţămintea, mulţumindu-se cu o asemănare generală[4]. Dar aceasta nu reprezenta nici un fel de acuzaţie adusă gustului pictorului. Tabloul

[4] Această poveste referitoare la pictorul elen Apelles ne-o spune Pliniu în *Historia Naturalis*, XXXV, 84—5. Ea apare şi la Roger de Piles, în *Abrégé de la vie des Peintres* (Paris 1699) pp. 125—6. Această lucrare a fost tradusă în engleză în 1706. Se prea poate ca sursa de inspiraţie a lui Burke să fi fost o a doua ediţie datînd din 1744 (vezi paginile 80—81) ; o referire contemporană la povestea lu Apelles se mai găseşte şi la Samuel Johnson, într-un eseu din numărul 4 (31 martie 1750) din revista „Rambler".

acestuia este în general bine făcut, silueta este într-o atitudine corectă şi membrele aşezate în poziţii corespunzătoare diferitelor lor mişcări ; şi totuşi anatomistul înzestrat cu simţ critic privitor la specialitatea lui ar putea observa că încordarea unui anumit muşchi nu se potriveşte întru totul cu mişcarea pe care o face personajul. Aici anatomistul observă ceea ce i-a scăpat pictorului şi în schimb trece cu vederea ceea ce observase cismarul. Dar lipsa priceperii critice în domeniul anatomiei nu a umbrit bunul simţ înnăscut al pictorului sau al oricărui privitor obişnuit al operei lui, prin evidenţierea lipsei unor cunoştinţe exacte despre alcătuirea încălţămintei. Unui împărat otoman i s-a arătat un frumos tablou înfăţişînd capul tăiat al sfîntului Ioan Botezătorul ; sultanul a lăudat o serie de calităţi ale operei, dar a observat un defect, şi anume că pielea nu se chircise în partea tăiată a gîtului[5]. Cu această ocazie sultanul — deşi a făcut o observaţie corectă — nu a dovedit mai mult gust decît pictorul care a executat tabloul, sau decît o mie de cunoscători europeni în ale artei care probabil n-ar fi făcut niciodată această observaţie. Împăratul otoman era într-adevăr foarte la curent cu acest spectacol înfricoşător, pe care alţii n-ar fi putut să-l cunoască decît din reprezentările furnizate de închipuirea lor. În privinţa lucrurilor neplăcute ochilor lor, există o deosebire între toţi aceşti oameni, născută din diferitele feluri şi mulţimi de cunoştinţe ale lor ; pictorul, cismarul, anatomistul şi sultanul au totuşi unele

[5] Pictorul de care e vorba în această poveste este Gentile Bellini (circa 1421—1508). Povestea apare la Carlo Ridolfi, în *Le Maraviglie Dell'Arte* (Veneţia, 1648), I, 40 şi la De Piles, în *Abrégé de la vie des Peintres*, pp. 250—1 (traducerea englezească din 1744, pag. 158). Burke nu spune povestea în întregime : ca să-şi dovedească dreptatea criticilor aduse, sultanul Mahomed al II-lea a poruncit să i se taie capul unui sclav pentru ca Bellini să poată vedea cum se trage înapoi pielea de pe o rană.

lucruri în comun — plăcerea stîrnită de un obiect din natură, a cărui imitare aidoma o percepe fiecare în felul lui, satisfacţia de a vedea o siluetă izbutită, emoţia provocată de un incident izbitor şi mişcător. În măsura în care gustul este înnăscut, el este aproape comun tuturor oamenilor.

Şi în poezie, ca şi în alte opere ale imaginaţiei, se poate observa aceeaşi paritate. E adevărat că cineva poate să fie fermecat de *Don Bellianis*[6], dar să-l citească cu destulă răceală pe Vergiliu ; în schimb altul să fie tansportat de *Eneida* şi să-l lase pe *Don Bellianis* pe seama copiilor. Aceşti doi oameni par să difere fundamental în privinţa gusturilor ; de fapt însă nu se deosebesc decît prea puţin. În amîndouă aceste opere, care inspiră sentimente diametral opuse, ni se spune o poveste care stîrneşte admiraţia ; ambele sînt pline de acţiune, ambele sînt emoţionante, ambele cuprind călătorii, bătălii, triumfuri şi veşnice schimbări ale norocului. Poate că admiratorul lui *Don Bellianis* nu înţelege limba rafinată a *Eneidei*, pe cînd dacă ea ar fi redusă la stilul *Călătoriei pelerinului* de John Bunyan, i-ar putea simţi întreaga energie, pornind de la acelaşi principiu care l-a făcut să cadă în admiraţia lui *Don Bellianis*.

La autorul său favorit nu-l şochează veşnicele încălcări ale probabilităţii şi credibilităţii,

[6] Geronimo Fernandez, *Historia del valeroso é invencibile Principe don Belianis de Grecia* (Burgos, 1547—79). Partea I a acestei lucrări a fost tradusă în engleză în 1598 (de „L. A.") ; alte părţi au fost adăugate în 1664 şi 1672, iar întreaga operă a fost strînsă în volum de Francis Kirkman în 1673 sub titlul : *The Famous and Delectable History of Don Bellienis of Greece*. Probabil că aceasta din urmă a constituit sursa lui Burke. De asemenea, H. Thomas în *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (Cambridge, 1920, pp. 256—262) relatează acţiunea romanului şi spune că versiunile englezeşti erau foarte răspîndite în Irlanda, în secolul XVIII (Vezi şi A. P. I. Samuels, *Early Life... of Burke*, Cambridge, 1923, pp. 45—8).

confuzia timpurilor, ultrajele aduse moravurilor, călcarea în picioare a geografiei ; căci el habar n-are de geografie şi cronologie şi nici n-a cercetat vreodată temeiurilor probabilităţii. Se prea poate ca el să citească despre un naufragiu pe coasta Boemiei[7] şi fiind total absorbit de un eveniment atît de interesant şi îngrijorat numai şi numai de soarta eroului său să nu-l tulbure nicidecum această greşeală cumplită. Căci la urma urmei de ce ar trebui să fie şocat de un naufragiu pe coasta Boemiei un om care nu ştie dacă nu cumva Boemia e vreo insulă din Oceanul Atlantic ? Şi, în ultimă instanţă, în ce măsură reflectă sau umbreşte acest amănunt bunul simţ înnăscut al persoanei pe care ne-am închipuit-o aici ?

Aşadar, în măsura în care Gustul ţine de imaginaţie, principiul său fundamental este acelaşi la toţi oamenii ; nu e nici o deosebire în modul în care ei sînt impresionaţi, şi nici în cauzele acestei impresii ; există însă o diferenţă de *grad*, care se naşte în special din două pricini : fie o mai puternică sensibilitate înnăscută, fie o atenţie mai mare şi mai îndelungată acordată obiectului. Pentru a ilustra acest lucru prin analogie cu simţurile la care se constată aceeaşi diferenţă, să presupunem că în faţa a doi oameni se aşază o masă de marmură foarte netedă : amîndoi îi percep netezimea şi amîndoi sînt încîntaţi de ea, datorită acestei calităţi. Deocamdată sînt de acord. Dar să presupunem că dinaintea lor se aşază altă masă şi apoi alta, din ce în ce mai netede, mult mai netede decît prima. Acum este foarte probabil ca oamenii noştri care se înţelegeau perfect în privinţa netezimii ei şi plăcerii pe care aceasta le-o făcea, să nu mai fie de acord cînd e să stabilească precis care masă prezintă mai multe avantaje din punctul de vedere al lustrului. De fapt aici aflăm ma-

[7] Shakespeare, *Poveste de iarnă*, actul III, scena III, versul 2.

rea deosebire dintre gusturi; cînd oamenii ajung să compare prisosul sau lipsa unor lucruri şi să le judece după grad şi cu măsură.

Şi nici nu e uşor — în cazul unei asemenea deosebiri de vederi — să stabileşti adevărul, dacă prisosul sau lipsa nu sînt izbitoare. Cînd părerile noastre diferă în privinţa a două cantităţi, putem recurge la o măsură comună, cu ajutorul căreia să decidem chestiunea cu maximum de exactitate; şi, după părerea noastră, tocmai aceasta conferă cunoştinţelor matematice o certitudine mai mare decît a tuturor celorlalte. În schimb, în cazul unor calităţi ce nu se pot compara ca dimensiuni — de pildă netezimea sau asprimea, tăria sau moliciunea, întunericul şi lumina, nuanţele culorilor — distincţiile se pot face doar în cazul unor diferenţe mai mult sau mai puţin considerabile, nu şi cînd ele sînt infime, din lipsa unor măsuri comune care poate că nici nu vor fi descoperite vreodată. În asemenea cazuri foarte delicate, presupunînd că ascuţimea simţurilor este aceeaşi, va căpăta cîştig de cauză atenţia sporită şi deprinderea mai îndelungată. În chestiunea meselor, cu siguranţă că un specialist în lustruirea marmurei va putea determina mai exact gradul.

Şi totuşi, chiar în absenţa unei unităţi de măsură pentru rezolvarea numeroaselor neînţelegeri referitoare la simţuri şi la reprezentantul acestora — imaginaţia — constatăm că principiile fundamentale sînt aceleaşi în toate cazurile şi că nu există nici un fel de dezacord pînă cînd nu ajungem să cercetăm ierarhizarea sau diferenţa de statut a unor lucruri — ceea ce ne aduce în domeniul judecăţii.

Atîta vreme cît cunoaştem calităţile senzoriale ale lucrurilor, nu pare să fie implicată altceva decît imaginaţia; tot aşa cînd e vorba de reprezentarea simţămintelor, deoarece printr-o simpatie firească toţi oamenii le nutresc fără ajutorul raţiunii, şi adevărul lor este recunoscut de orice inimă care bate într-un piept omenesc. Dragostea, mîhnirea, teama, furia, bucuria — toate aceste pasiuni au afectat la rîndul lor mintea fiecărui om; şi nu arbitrar sau întîmplător, ci pe baza unor reguli sigure, fireşti şi uniforme. Întrucît însă multe opere ale imaginaţiei nu se limitează la reprezentarea unor obiecte concrete, şi nici la zugrăvirea simţămintelor, ci se extind la prezentarea moravurilor, caracterelor, acţiunilor şi a planurilor sau intenţiile oamenilor, a relaţiilor, virtuţilor şi viciilor lor, ele intră în competenţa judecăţii noastre, pe care o îmbunătăţesc mult atenţia şi deprinderea raţionamentului. Toate acestea reprezintă o parte substanţială a ceea ce numesc oamenii obiectul Gustului; şi Horaţiu ne trimite la şcolile de filosofie, precum şi la realităţile lumii pentru a ne instrui în această privinţă [8]. Tot atîta adevăr cît putem afla din morală şi din ştiinţa vieţii, putem căpăta şi din reflectarea lor în operele de imitaţie. Într-adevăr, bunul gust constă mai ales în bunele noastre maniere, în respectul pentru timpul şi locul în care ne aflăm şi pentru bună cuviinţă în general, şi toate acestea nu se pot învăţa decît în acele şcoli pe care ni le recomandă Horaţiu; în realitate, bunul gust nu e altceva decît o judecată mai rafinată. În general mie mi se pare că ceea ce se numeşte Gust — în sensul său cel mai general — nu este o noţiune simplă, ci este alcătuită din percepţia plăcerilor primare ale simţurilor, din plăcerile secundare ale imaginaţiei şi din concluziile facultăţii noastre raţionale cu privire la diferitele relaţii dintre elementele mai sus pomenite şi la simţămintele, obiceiurile şi acţiunile oamenilor. E ne-

[8] *Arta Poetică*, II, 309 şi următoarele. (Se prea poate ca Burke să fi avut în minte traducerea făcută de contele de Roscommon, II, 340 şi urm.).

voie de toate acestea pentru a forma Gustul și baza lor este aceeași în mintea omenească; căci întrucît simțurile stau la temelia tuturor senzațiilor noastre[9], și în consecință a tuturor plăcerilor noastre cînd nu sînt nesigure și arbitrare, întregul temei al gustului este comun tuturor și deci există o bază suficientă pentru un raționament concludent în aceste privințe.

Dacă vom lua în considerație gustul numai după natura și felul lui, vom constata că principiile sale fundamentale sînt aceleași; dar gradul în care aceste principii domină diferiți indivizi diferă în aceeași măsură în care se aseamănă principiile în sine. Căci sensibilitatea și judecata — calitățile care alcătuiesc ceea ce numim în mod obișnuit *Gustul individual* — diferă enorm în funcție de fiecare. Dintr-un defect de sensibilitate se naște o lipsă de gust; o slăbiciune a judecății generează un gust prost sau greșit. Există unii oameni născuți cu simțăminte atît de tocite, cu temperamente atît de reci și flegmatice, încît par mai degrabă niște cadavre vii și ne vine greu să spunem măcar că se trezesc vreodată în tot cursul vieții. Asupra unor asemenea persoane, pînă și cele mai izbitoare obiecte sînt sortite să facă doar o impresie slabă și nedeslușită. Sînt alții în schimb, stăpîniți în mod continuu de agitația unor plăceri grosolane și doar senzuale, atît de copleșiți de robia josnică a avariției — ori atît de aprinși în goana după onoruri și distincții — încît mințile lor, deprinse cu furtunile acestor patimi violente și răscolitoare, nu mai pot să fie puse în mișcare de jocul delicat și rafinat al imaginației. Deși din pricini diferite, acești oameni ajung la fel de stupizi și nesimțitori ca și primii; dar atunci cînd și unii și alții se întîmplă să vină în contact cu o eleganță sau măreție naturală, sau cu aceleași calități

[9] Cf. Locke, *Eseu*, II, i. 3, *et passim*.

prezente într-o operă de artă, reacția lor este condusă de același principiu.

Cauza unui gust greșit este un defect de judecată. Acesta se poate naște dintr-o slăbiciune firească a înțelegerii (indiferent în ce ar consta puterea acestei facultăți) sau — ceea ce se întîmplă mult mai frecvent — se poate naște dintr-o lipsă a exercițiului corespunzător și bine călăuzit, singurul în stare să întărească și să pregătească înțelegerea.

Pe lîngă asta, ignoranța, neatenția, ideile preconcepute, prejudecățile, pripa, ușurința, încăpățînarea — pe scurt toate patimile și viciile care pervertesc judecata și în alte privințe, o stînjenesc în egală măsură și în acest domeniu de acțiune a ei — mai rafinat și mai elegant. Aceste cauze duc la păreri diferite despre toate lucrurile care constituie obiecte ale înțelegerii, fără a ne împinge însă la concluzia că nu există principii stabilite ale rațiunii. Într-adevăr, în linii mari se poate observa că între oameni sînt mai puține deosebiri de vederi în chestiuni de gust decît în majoritatea chestiunilor care se bizuie pe rațiunea pură; și că oamenii sînt în mult mai mare măsură de acord în privința perfecțiunii unei descrieri făcute de Vergiliu decît asupra adevărului sau falsității unei teorii a lui Aristotel.

Corectitudinea judecății în artă — care poate fi numită gust ales — depinde în mare măsură de sensibilitate; pentru că dacă mintea nu are nici un fel de înclinație pentru plăcerile imaginației, ea nu se va apleca niciodată în suficientă măsură asupra unor opere de acest gen pentru a putea dobîndi o cunoaștere temeinică a lor. Dar, deși e nevoie de un grad oarecare de sensibilitate pentru a forma o judecată bună, aceasta nu se naște neapărat dintr-o reacție promptă la plăceri; foarte adesea se întîmplă ca un om care dovedește o slabă putere de judecată să fie mai mișcat de o operă întru totul minoră (pur și

simplu datorită unei capacități emotive mai mari) decît este mișcat de către opera cea mai perfectă cel mai priceput om în materie; un astfel de om este impresionat de tot ceea ce e nou, extraordinar, grandios sau pătimaș, pe cînd greșelile și scăderile îl lasă rece, plăcerea lui este mai pură și neîntinată; iar întrucît este pur și simplu o plăcere a imaginației, este mult mai intensă decît oricare altă plăcere provenind dintr-o dreptate a judecății; aceasta din urmă este folosită în mult mai mare măsură pentru a ridica piedici mai mici sau mai mari în calea imaginației, pentru a risipi vraja scenelor făurite de ea și pentru a ne pleca cerbicea sub jugul dezagreabil al rațiunii noastre: căci aproape singura plăcere pe care o au oamenii cînd judecă mai bine decît alții, este un fel de mîndrie și superioritate conștientă, născută din gîndirea corectă; nu e mai puțin adevărat că este o plăcere indirectă, o plăcere care nu rezultă în mod imediat din obiectul supus contemplației noastre.

În zorii vieții noastre, cînd simțurile sînt proaspete și gingașe, cînd toată ființa omenească este trează în fiecare părticică a ei și luciul noutății strălucește pe toate obiectele înconjurătoare — cît de vii sînt senzațiile, dar cît de false și inexacte sînt judecățile pe care ni le formăm despre lucruri! Ajung la disperare tot așteptînd să simt o plăcere la fel de intensă de pe urma celor mai extraordinare realizări ale geniului, cum simțeam la vîrsta aceea de pe urma unor obiecte pe care judecata mea de acum le socoate mărunte, neînsemnate, vrednice de dispreț.

Pînă și cea mai mică sursă de desfătare este suficientă pentru cel cu un temperament prea sanguin: pofta lui este prea intensă pentru a-i îngădui Gustului său să fie selectiv; și în toate privințele el se arată așa cum se prezenta pe sine Ovidiu îndrăgostit:

Molle meum levibus cor est violabile telis,
Et semper causa est, cur ego semper amem [10].

Un astfel de om nu poate fi niciodată un judecător rafinat; niciodată nu va putea ajunge ceea ce poetul comic denumea un *elegans formarum, spectator* [11]. Desăvîrșirea și forța unei compoziții va fi întotdeauna apreciată în mod imperfect dacă o vom judeca numai după efectele ei asupra unor oameni, în afară de cazul cînd cunoaștem foarte bine temperamentul și caracterul persoanelor respective, mentalitatea lor. Cele mai puternice efecte ale poeziei și muzicii s-au manifestat și poate că se mai manifestă încă, acolo unde aceste arte se află deocamdată într-o stare primitivă, departe de perfecțiune. Asupra ascultătorului necultivat acționează principiile care stau la baza acestor arte, chiar și în starea lor cea mai puțin șlefuită; deși el nu este destul de iscusit pentru a le percepe defectele. Dar pe măsură ce artele înaintează către desăvîrșire, știința criticii avansează și ea cu pași la fel de mari, și desfătarea celor ce le judecă este adeseori micșorată de defectele descoperite chiar și în compozițiile cele mai bine puse la punct.

Înainte de a abandona acest subiect, nu mă pot opri să nu menționez o opinie împărtășită de mulți oameni: că gustul ar fi o facultate separată a minții, deosebită de judecată și imaginație — un fel de instinct care ne face să sesizăm spontan și de la prima vedere, fără vreun raționament anterior, calitățile sau defectele unei compoziții. În ceea ce privește imaginația și simțirile, cred și eu că este adevărat cînd se spune că rațiunea e consultată

[10] *Heroidele*, XV, 79—80 (citat greșit). (În original: „Gingașa-mi inimă poate fi rănită de ușoarele săgeți,/ /Și aceasta-i, veșnic, pricina pentru care veșnic iubesc." — trad. Gabriela Creția)
[11] Terențiu, *Eunucul*, I, 566 — „privitor rafinat al frumuseții".

prea puţin ; dar în ceea ce priveşte potrivirea, măsura, adecvarea la împrejurări — în două vorbe, ori de cîte ori gustul ales se deosebeşte de cel vulgar —, sînt convins că operează înţelegerea şi numai înţelegerea ; dar în realitate ea nu intervine întotdeauna brusc — ba chiar dimpotrivă, — iar atunci cînd se întîmplă astfel adeseori este departe de a fi corectă. Oameni care în comparaţie cu alţii dovedesc un gust ales, adeseori ajung să-şi schimbe judecăţile timpurii şi pripite pe care mintea — prin aversiunea ei faţă de o atitudine neutră şi faţă de îndoială — ţine morţiş să le formeze pe loc. Se ştie bine că Gustul (indiferent care şi cum este) se perfecţionează exact aşa cum se perfecţionează judecata noastră, prin lărgirea cunoştinţelor, printr-o atenţie neslăbită acordată obiectului contemplării noastre, precum şi prin exerciţiu repetat. Gustul celor care resping aceste metode — deşi prompt în a se manifesta — este pîndit de o mare nesiguranţă ; iar iuţeala cu care exprimă opinii se datoreşte îngîmfării şi pripei, şi nu vreunei iluminări bruşte care într-o singură clipă alungă tot întunericul din minţile lor. Iar cei care au cultivat acel gen de cunoştinţe ce formează obiectul Gustului, treptat, treptat şi prin obişnuinţă ajung nu numai la o soliditate, ci şi la o promptitudine a judecăţii, — ceea ce se obţine şi în alte privinţe prin aceleaşi metode. La început oamenii sînt obligaţi să citească literă cu literă, apoi să silabisească, dar în cele din urmă ajung să citească uşor şi repede ; iuţeala cu care îşi spune cuvîntul nu constituie însă o dovadă că gustul e o facultate distinctă. După părerea mea nimeni nu a urmărit desfăşurarea unei discuţii referitoare la chestiuni din domeniul raţiunii pure, fără să fi observat repeziciunea cu care se desfăşoară argumentarea, enumerarea temeiurilor, ridicarea şi înlăturarea obiecţiilor, tragerea concluziilor pornind de la anumite premise ; promptitudine în genere la fel de mare ca şi cea cu care putem presupune că acţionează gustul ; şi totuşi, în acest domeniu doar raţiunea simplă trebuie să opereze sau poate fi bănuită că operează. A înmulţi principiile călăuzitoare pentru fiecare manifestare în parte ar fi un lucru inutil şi în foarte mare măsură contrar filosofiei.

Sigur, această discuţie poate fi continuată încă multă vreme ; dar nu întinderea subiectului trebuie să ne prescrie limitele, căci care anume subiect nu se ramifică oare pînă la infinit ? Numai natura planului nostru şi punctul de vedere unitar din care privim problema ar trebui să pună capăt căutărilor noastre.

PARTEA ÎNTÎI

Secţiunea I
NOUTATEA

Cea dintîi şi cea mai simplă emoţie pe care o aflăm în mintea omenească este Curiozitatea. Prin curiozitate înţeleg dorinţa şi plăcerea pe care o aflăm în tot ceea ce e nou. Pe copii îi vedem alergînd neîncetat din loc în loc în căutarea vreunui lucru nou; cu mare însufleţire şi fără cel mai mic discernămînt, se agaţă de tot ceea ce apare dinaintea lor; atenţia este atrasă de orice, fiindcă la vîrsta aceea fiecare lucru este înconjurat de farmecul noutăţii. Dar întrucît obiectele care ne atrag doar prin noutatea lor nu pot să ne ţină prea mult timp trează atenţia, curiozitatea este cel mai superficial din toate afectele; ea îşi schimbă mereu obiectul; are o poftă foarte vie dar foarte uşor de satisfăcut; şi se aseamănă mult cu ameţeala, neliniştea şi nerăbdarea. Prin însăşi natura ei, curiozitatea este un principiu foarte activ; ea parcurge repede cea mai mare parte a obiectelor asupra cărora se revarsă şi curînd epuizează toată varietatea pe care o întîlnim îndeobşte în natură; aceleaşi lucruri se repetă adeseori, şi de cîte ori revin efectul lor este din ce în ce mai puţin plăcut. Pe scurt, întîmplările vieţii, atunci

cînd ajungem s-o cunoaştem cît de cît, nu ne-ar putea trezi decît dezgustul şi plictisul, dacă nu ar fi astfel alcătuite, încît să impresioneze mintea prin alte însuşiri decît noutatea lor şi să stîrnească alte simţăminte decît curiozitatea din noi. Aceste însuşiri şi simţăminte vor fi analizate la locul cuvenit. Dar, indiferent care sînt aceste însuşiri şi pe baza cărui principiu ne impresionează ele, este absolut necesar să nu aparţină acelor lucruri cărora folosirea vulgară, de fiecare zi, le-a împrumutat o familiaritate lipsită de capacitatea de a ne impresiona. Un oarecare grad de noutate trebuie să constituie una din componentele fiecărui instrument care acţionează asupra minţii noastre; şi curiozitatea se îmbină într-o măsură mai mică sau mai mare, cu toate simţămintele noastre.

Secţiunea II
DUREREA ŞI PLĂCEREA

Apoi, pare necesar, pentru a stîrni cît de cît emoţiile oamenilor maturi, ca obiectele destinate acestui scop să fie nu numai oarecum noi, dar şi capabile de a stîrni durere sau plăcere din alte cauze. Durerea şi plăcerea sînt senzaţii simple, imposibil de definit[1]. În mod obişnuit oamenii nu se pot înşela asupra simţămintelor lor, dar foarte adesea greşesc prin denumirile pe care le dau acestora, precum şi prin felul cum raţionează în privinţa lor. Mulţi oameni sînt de părere că durerea se naşte neapărat din îndepărtarea vreunei plăceri; tot aşa, ei consideră că plăcerea se naşte din încetarea sau scăderea unei dureri[2]. În ceea ce mă priveşte, sînt mai degrabă înclinat să-mi închipui că durerea şi plăcerea, prin capacitatea lor cea mai simplă şi mai fi-

[1] Cf. Locke, *Eseu*, II, vii, I
[2] Vezi nota de la pagina 26.

rească de a mișca oamenii, au fiecare o natură pozitivă și nu depind neapărat una de alta pentru existența lor. Adeseori — și după cît cred eu în majoritatea zdrobitoare a cazurilor — mintea omenească se află într-o stare care nu e nici de durere și nici de plăcere — aș numi-o stare de indiferență. Cînd sînt transportat din această stare într-o stare de plăcere reală, nu e neapărat nevoie să trec printr-un stadiu intermediar de durere. Dacă într-o asemenea stare de indiferență sau tihnă, sau pace sufletească, sau oricum vreți s-o numiți ați fi deodată desfătat de un concert; dacă vi s-ar înfățișa dinaintea ochilor vreun obiect cu o formă frumoasă și cu culori vii și strălucitoare; dacă mirosul vă va fi îmbătat de parfumul unui trandafir, dacă fără să fi suferit mai înainte de sete vi s-ar oferi un pahar de vin minunat; sau dacă ați gusta vreun dulce fără să vă fi fost foame înainte — în toate aceste simțuri, auz, miros și gust, ați găsi fără doar și poate o încîntare. Și totuși dacă ați cerceta starea minții dumneavoastră înainte de a simți aceste desfătări ale simțurilor, ar fi greu să pretindeți că v-au găsit într-o stare de suferință; sau după ce v-ați mulțumit simțurile cu diferitele lor daruri, veți spune oare că a urmat vreo durere, cu toate că plăcerea a trecut complet?

Pe de altă parte, să presupunem că un om aflat în aceeași stare de indiferență primește o lovitură violentă, bea vreo doctorie amară sau suferă o jignire a urechilor lui prin cine știe ce sunet aspru și supărător: nu e vorba de nici o îndepărtare a plăcerii; și totuși fiece simț afectat percepe o durere perfect distinctă.

S-ar putea spune, eventual, că în aceste cazuri durerea a fost generată de îndepărtarea plăcerii pe care omul respectiv o simțea înainte, deși era atît de bine ascunsă încît n-a putut fi percepută decît în momentul cînd a dispărut. Mie însă aceasta mi se pare o subtilitate pe care n-o putem descoperi în natură.

Căci, dacă înaintea durerii nu simt nici o plăcere adevărată, n-am nici un motiv să cred că există așa ceva; întrucît plăcerea este doar plăcere, așa cum este simțită. Același lucru se poate spune și despre durere, și cu aceeași dreptate. Nu mă pot convinge niciodată că plăcerea și durerea sînt simple categorii de relație, care există numai atunci cînd sînt contrastate, în schimb cred că pot afirma cu tărie că există dureri și plăceri pozitive, care nu depind cîtuși de puțin una de cealaltă. Simt acest lucru fără umbră de îndoială. Văd clar în minte aceste trei stări, de indiferență, plăcere și durere. Pe fiecare o pot percepe fără nici un fel de idee de relație cu orice altceva. Pe Caius îl lovește o colică; omul ăsta suferă cu adevărat; trageți-l pe Caius pe roată și va suferi și mai abitir; dar oare această durere pricinuită de ascuțișurile cuielor se naște din îndepărtarea vreunei plăceri? Sau colica e fie o plăcere, fie o durere după cum avem noi poftă s-o considerăm?

Secțiunea III
DIFERENȚA DINTRE ÎNDEPĂRTAREA DURERII ȘI PLĂCEREA POZITIVĂ

Vom împinge această această afirmație un pas mai departe. Vom îndrăzni să sugerăm că durerea și plăcerea nu depind pentru existența lor numai, sau nu în mod necesar, de diminuarea sau îndepărtarea lor reciprocă, ci, de fapt, diminuarea sau încetarea senzației de plăcere nu operează ca o durere pozitivă; îndepărtarea sau diminuarea durerii seamănă prea puțin în efectele ei cu plăcerea reală*.

---

* Domnul Locke (*Esseu asupra înțelegerii oamenilor*, I, 2, c 20, Secțiunea **16** socoate că îndepărtarea sau micșorarea durerii este considerată o plăcere și operează ca atare, iar pierderea sau scăderea plăcerii constituie o durere. La această opinie ne referim aici.

Cred că prima dintre aceste afirmații va fi acceptată mai ușor decît cea de a doua, întrucît este absolut evident ca încetînd, plăcerea ne readuce cam tot acolo unde eram înainte de a se produce. Plăcerea de orice gen ne mulțumește repede ; și cînd se termină, recădem în stare de indiferență, sau mai degrabă revenim la un fel de tihnă blîndă în care se amestecă agreabila culoare a senzației anterioare. Mărturisesc, lucrul acesta nu sare în ochi — și anume că îndepărtarea unei mari dureri nu seamănă cu plăcerea pozitivă : dar să ne amintim în ce stare de spirit ne aflăm cînd am scăpat de vreo primejdie iminentă sau cînd ni s-a ușurat chinul vreunei dureri cumplite. În asemenea împrejurări am constatat cu toții — dacă nu mă înșel prea tare — că dispoziția noastră psihică este foarte departe de cea pe care o avem în prezența unei plăceri pozitive ; ne găsim într-o stare mult mai sobră, sub puterea unui fel de simțămînt al spaimei impresionante, într-un fel de tihnă umbrită de groază. Expresia feții și gesturile noastre în asemenea împrejurări corespund atît de mult acestei stări sufletești încît orice persoană, care nu-i cunoaște cauza, ne-ar socoti mai degrabă pradă consternării decît purtați pe brațele unei desfătări de natura plăcerii pozitive.

„Cum oarecine cînd cade-n păcate și făptuie-n țară
Moarte de om, și, fugind la străini, se strecoară în casa
Unui bogat, de se uită cu toții la el și se miră".[3]

(*Iliada*, Cîntul 24, Versurile 480—82)

Această înfățișare izbitoare a omului, despre care Homer presupune că tocmai a scăpat de o primejdie de neînlăturat, spaima amestecată cu surprindere, care îi zguduie pe privitori,

[3] Traducerea de George Murnu.

descrie cu multă vioiciune ceea ce simțim în împrejurări cît de cît asemănătoare. Căci atunci cînd am suferit vreo emoție violentă, mintea rămîne în mod firesc în starea corespunzătoare, după ce cauza care a produs-o a încetat să mai opereze. Valurile mării continuă să se agite și după trecerea furtunii. Și cînd această rămășiță de groază a dispărut cu totul, întreaga pasiune pe care a stîrnit-o incidentul se pierde împreună cu acesta ; iar mintea revine la starea sa firească de indiferență. Pe scurt, plăcerea (mă refer la tot ce e cuprins în senzația lăuntrică ca și în înfățișarea exterioară, tot ce seamănă cu plăcerea dintr-o cauză pozitivă) după cît îmi închipui, nu-și are niciodată originea în eliminarea durerii sau primejdiei.

Secțiunea IV
DESPRE ÎNCÎNTARE ȘI PLĂCERE CONTRAPUSE UNA ALTEIA

Să spunem așadar că îndepărtarea durerii sau micșorarea ei este întotdeauna pur și simplu dureroasă ? Sau să afirmăm că încetarea ori scăderea plăcerii este întotdeauna însoțită de o plăcere ? Cîtuși de puțin ! Eu nu propun decît atît : în primul rînd ideea că există plăceri și dureri de o natură pozitivă și independentă ; în al doilea rînd, că simțirile care se nasc odată cu încetarea sau micșorarea durerii nu seamănă destul cu plăcerea pozitivă pentru a fi considerate de aceeași natură sau pentru a ne îndreptăți să le dăm același nume ; în al treilea rînd, ideea că pe baza aceluiași principiu, îndepărtarea, zăgăzuirea, sau schimbarea plăcerii nu se aseamănă cu durerea efectivă. Este sigur că cea dintîi simțire (îndepărtarea sau potolirea durerii) nu este nici supărătoare nici respingătoare prin natura sa. În multe cazuri

atît de agreabilă, dar întotdeauna atît de diferită de plăcerea efectivă, ea nu are nici un nume pe care să-l cunosc; dar aceasta n-o împiedică să fie foarte reală și foarte diferită de toate celelalte[4]. (Este absolut sigur că fiecare gen de satisfacție sau plăcere, indiferent cît de mult se deosebește prin modul său de a ne afecta, are o natură pozitivă în mintea aceluia care o simte. Fenomenul este fără doar și poate pozitiv; dar cauza poate fi, și în cazul acesta cu siguranță că este, un fel de *privațiune*. Așadar, e întru totul rezonabil să distingem printr-un termen două lucruri care sînt atît de distincte prin natura lor cum este o plăcere simplă, ca atare și fără nici un fel de relație, de acea plăcere care *nu poate* exista fără o relație, și încă o relație față de durere. Ar fi cu totul de nedorit ca aceste senzații, atît de ușor de distins prin cauzele lor, atît de diferite prin efectele lor, să se confunde între ele, deoarece utilizarea curentă și vulgară le-a pus sub același titlu general.)

Ori de cîte ori voi avea ocazia să vorbesc despre plăcerea relativă, o voi numi *Mulțumire*; și am să am cît mai multă grijă să nu folosesc acest cuvînt în nici un alt sens. Sînt convins că acest cuvînt nu este folosit în mod curent cu înțelesul acesta ca fiind cel mai potrivit; dar mi s-a părut că e mai bine să iau un cuvînt deja cunoscut și să-i circumscriu sensul, decît să introduc unul nou care poate nu s-ar fi in-

[4] *Literary Magazine*, II, 183: „Dar cu siguranță că dispariția durerii de dinți este o plăcere din toate punctele de vedere; ea ne aduce în minte o întreagă suită de idei agreabile, cum ar fi mulțumirea față de starea noastră actuală, etc. și plăcerea este la fel de pozitivă, indiferent dacă-și are sursa în minte sau este adusă, transmisă acolo de vreo senzație corporală agreabilă. Tot așa, dispariția plăcerii este o durere pozitivă, ca și lipsa unei femei frumoase de care ne-am atașat, etc. Adevărul este că durerea și plăcerea pot exista în mod independent, după cum se pot și induce reciproc." (Vezi și *The Monthly Review*, 1757, XVI, p. 474—5 notă).

tegrat atît de bine în limbă[5]. Niciodată n-aș fi mers pînă acolo cu îndrăzneala încît să introduc cea mai mică schimbare a vocabularului, dacă limba noastră, potrivită mai mult scopurilor comerciale decît filosofiei, și natura subiectului meu, care mă duce pe cărări neumblate ale vorbirii, nu ar fi necesitat acest lucru, într-un fel sau altul. Voi profita de această libertate pe care mi-am luat-o cu maximum de prudență. Tot așa cum folosesc cuvîntul *Mulțumire* pentru a exprima senzația care însoțește îndepărtarea durerii sau primejdiei, cînd voi vorbi despre plăcerea efectivă, o voi numi în cele mai multe cazuri pur și simplu Plăcere.

Secțiunea V
BUCURIA ȘI JALEA

Trebuie să remarcăm că încetarea plăcerii ne afectează în trei feluri. Dacă încetează pur și simplu, după ce a durat o perioadă potrivită de timp, efectul este *indiferența*; dacă se întrerupe brusc, urmează o senzație stînjenitoare, numită *dezamăgire*; dacă obiectul simțirii este pierdut în atît de mare măsură încît nu mai există nici cea mai mică șansă de a te bucura din nou de el, în suflet apare un simțămînt numit *jale*[6]. Acuma, după părerea mea, nici una dintre ele, nici măcar jalea, care este cea mai violentă — nu seamănă cîtuși de puțin cu durerea fizică efectivă. Cel cuprins de jale, îngăduie patimii să-l copleșească; o lasă în voia ei, o îndrăgește; dar asta nu se întîmplă niciodată în cazul durerii reale pe care nici

[5] Cf. Dryden, *Apărarea epilogului* (Mermaid Series. 1949, I, 220): „Mai e și un alt mod de a îmbunătăți limba... și anume, prin aplicarea unor sensuri noi cuvintelor deja acceptate".

[6] Definiția „jalei" ne amintește de definiția dată „supărării" de către Locke (*Eseu*, II, xx, 8).

un om n-o suferă de bună voie un timp îndelungat. Nu e chiar așa de greu de înțeles cum de oamenii îndură de bună voie jalea, cu toate că e departe de a fi o senzație agreabilă. E în însăși natura ei să-și păstreze neîncetat obiectul dinaintea ochilor, să-l închipuie în luminile sale cele mai fermecătoare, să reînvie toate împrejurările în care el a apărut, pînă în cele mai mici amănunte; să se întoarcă la fiecare bucurie anume, să insiste asupra fiecăreia dintre ele și să găsească în toate o mie de perfecțiuni noi, care n-au fost destul de bine înțelese înainte; în jalea cea mai adîncă, *plăcerea* rămîne încă pe primul plan; iar chinul pe care îl îndurăm nu seamănă cîtuși de puțin cu durerea absolută, întotdeauna odioasă și de care ne străduim să scăpăm cît mai repede cu putință. În *Odiseea* lui Homer, care abundă în atîtea și atîtea imagini firești și mișcătoare, cele mai impresionante sînt acelea prin care Menelau deplînge soarta nenorocită a prietenilor lui și descrie propriile lui simțăminte. El recunoaște că orice răgaz în gîndurile sale triste este binevenit, dar mai spune și că — așa triste cum sînt — ele îi fac plăcere.

„Pe toți mă pun a-i tîngui și-ai plînge
Cînd stau în casă singur; ba cu plînsul
Mă răcoresc, ba încetez, că iute
De vaietul cel fioros te saturi."

Homer, *Odiseea*, IV, 100—103
(Traducere de George Murnu)

Pe de altă parte, cînd ne facem iarăși sănătoși sau cînd scăpăm de un pericol iminent, simțămîntul pe care-l avem este oare de bucurie? Dimpotrivă, în asemenea împrejurări, ceea ce simțim este foarte departe de satisfacția voluptuoasă cu care ne umple perspectiva sigură a desfătării. Încîntarea născută din schimbarea durerii trădează întotdeauna sursa din care izvorăște, prin natura sa solidă, puternică și durabilă.

Secțiunea VI
DESPRE PASIUNILE LEGATE DE INSTINCTUL DE CONSERVARE

Majoritatea ideilor care pot să producă o impresie puternică asupra minții omului, indiferent dacă e vorba pur și simplu de Durere sau Plăcere ori de variante ale acestora se pot reduce în mare măsură la aceste două tipuri principale: *instinctul de conservare* și *societatea;* ele pot fi reduse la țelurile către care se îndreaptă unul, altul sau toate simțămintele nostre puternice. Cele care țin de instinctul de conservare se învîrt în special în jurul durerii sau primejdiei. Noțiunile de durere, boală și moarte ne copleșesc inima cu emoții și temeri puternice; în schimb viața și sănătatea, deși ne pun în situația de a simți plăceri, nu ne produc atari impresii prin simplul fapt că există. Așadar, simțămintele care se referă la apărarea individului se învîrtesc mai ales în jurul durerii și primejdiei, și sînt cele mai puternice dintre toate.

Secțiunea VII
DESPRE SUBLIM

Tot ceea ce are puterea de a crea într-un fel oarecare — în mintea noastră reprezentările durerii și primejdiei, adică tot ceea ce este teribil prin ceva sau legat de ele-

mente teribile, sau operează într-un mod analog spaimei, constituie o sursă a sublimului ; adică produce cea mai puternică emoţie pe care o poate simţi omul[7].

(Şi zic emoţia cea mai puternică deoarece sînt convins că senzaţiile de durere sînt mult mai viguroase decît cele care ne sînt transmise ori create în numele plăcerii. Fără cea mai mică urmă de îndoială, chinurile la care am putea fi supuşi sînt mult mai mari prin efectele lor asupra trupului şi minţii decît orice plăceri pe care le-ar putea sugera cel mai priceput dintre hedonişti, sau decît ar putea savura cea mai vie imaginaţie, cel mai sănătos şi mai rafinat-sensibil trup. Mă îndoiesc foarte tare că s-ar putea găsi un om care să-şi cîştige un trai pe deplin satisfăcător cu preţul încheierii vieţii în chinuri ca acelea pe care justiţia le-a adus în cîteva ceasuri răposatului şi

[7] În *Literary Magazine*, II, 183, găsim următorul pasaj : „Dar cu siguranţă că această filosofie este falsă : *brodequin-ul* (=încălţăminte de tortură) lui *Ravaillac* şi patul de fier al lui *Damiens* sînt în stare să stîrnească o groază alarmantă, dar nu se poate spune despre ele că ar avea ceva sublim. Şi pe urmă, de ce ar trebui să excludem celelalte pasiuni ale noastre ? Oare sublimul nu poate face casă bună cu ambiţia ? Poate că tocmai ca urmare a acestei din urmă pasiuni, altoită pe caracterul nostru, în vederea celor mai înţelepte ţeluri urmărite de cel ce ne-a dat viaţă, sîntem noi capabili să simţim pe cît putem sublimul ; să ne desfătăm cu tot ce este magnific, să preferăm soarele unei luminărele şi, mergînd de la mai mare la încă şi mai mare, am putea în cele din urmă să ne oprim imaginaţia asupra aceluia care reprezintă forţa supremă. Şi poate că aceasta constituie sursa sublimului întotdeauna intensificat cînd vreo pasiune de-a noastră se agită puternic — spaima, mîhnirea, furia, indignarea, admiraţia, dragostea, etc. Sublimul se impune prin cele mai puternice dintre ele, dar face casă bună cu oricare".

nefericitului regicid din Franţa[8] dar aşa cum durerea acţionează mai puternic decît plăcerea, tot aşa şi moartea este în general o idee mult mai impresionantă decît durerea ; pentru că sînt foarte puţine dureri, indiferent de intensitatea lor, care să nu fie preferate morţii ; mai mult decît atît, ceea ce face în general durerea însăşi mai dureroasă — dacă mă pot exprima astfel — este faptul că vine ca un trimis ale acestui rege al spaimelor). Cînd primejdia sau durerea ne apasă prea puternic, ele nu pot să ne ofere nici un fel de încîntare ori deliciu, sînt doar groaznice ; privite însă de la oarecare distanţă şi cu unele schimbări pot să fie — şi chiar sînt, — încîntătoare. Din ce anume cauză, voi încerca să arăt în cele ce urmează.

Secţiunea VIII
DESPRE PASIUNILE LEGATE DE SOCIETATE

Celălalt titlu sub care clasific pasiunile noastre este „societatea", care se poate împărţi în două subcategorii : 1) societatea sexelor, care răspunde ţelurilor propagării speciei umane ; 2) apoi, societatea mai „generală" pe care o împărţim cu oamenii şi cu alte animale şi pe care într-un fel sau altul putem spune că o

[8] Robert Francis Damiens (1714—57) care a atentat la viaţa lui Ludovic al XV-lea la 5 ianuarie 1757 şi a fost ucis, după torturi barbare, prin *écartèlement* (= desmembrare, sfîşiere în patru bucăţi) la 28 martie, acelaşi an. (Vezi F. Ravaisson, *Archives de la Bastille*, Paris, 1866—91, XVI, paginile 472—480). Execuţia lui Damiens a ocupat un loc important în periodicele englezeşti : vezi *Literary Magazine*, II, 1—4 ; *Monthly Review* (1757), XVIII, 57—78. E pomenit şi de Oliver Goldsmith în eseul său epistolar *Cetăţeanul lumii*, Epistola V, precum şi în *Călătorul*, 1. 436.

împărţim chiar şi cu lumea neînsufleţită. Simţămintele legate de conservarea individului se referă în întregime la durere şi primejdie ; cele legate de procreare, îşi au originea în plăceri şi în desfătări ; plăcerea care ţine cel mai direct de acest scop are multă vioiciune, este delicioasă, intensă şi reprezintă, după cum se ştie, cea mai adîncă plăcere a simţurilor ; dar absenţa unei desfătări atît de mari nu duce neapărat la stînjeneală, la o senzaţie neplăcută şi, cu excepţia unor anumite perioade, am impresia că nu ne afectează sau nu ne impresionează deloc. Cînd oamenii descriu felul în care-i afectează durerea şi primejdia, ei nu insistă asupra plăcerii pe care ţi-o oferă sănătatea, asupra bucuriilor pe care ţi le aduce siguranţa zilei de mîine, ci se lamentează doar de pierderea acestor satisfacţii ; totul se învîrte în jurul durerilor şi spaimelor adevărate pe care le trăiesc ei. În schimb dacă ascultaţi plîngerile unui îndrăgostit părăsit sau dezamăgit, veţi observa că el se ocupă pe larg de plăcerile pe care le savura sau pe care nădăjduia să le savureze, precum şi de perfecţiunea obiectului dorinţelor lui ; ceea ce-l obsedează mai cu seamă este pierderea[9].

Efectele violente ale iubirii — care uneori duce chiar şi la nebunie — nu constituie o obiecţie împotriva regulei pe care încercăm să o stabilim. Cînd oamenii au îngăduit imaginaţiei să fie multă vreme dominată de vreo idee, aceasta le-a absorbit în atît de mare măsură închipuirea încît treptat-treptat a alungat aproape oricare altă noţiune şi a dărîmat orice despărţitură a minţii care ar fi putut să o îngrădească. Orice idee îşi ajunge ţelul după cum reiese limpede din varietatea nesfîrşită a cauzelor care duc la nebunie ; dar în cel mai bun caz acesta poate doar să dovedească

---

[9] În 1744 Burke era prieten bun cu un „îndrăgostit părăsit" pe care „pierderea" l-a împins la sinucidere. (Cf. Samuels, *Early Life*, pp. 50—52).

faptul că patima iubirii este capabilă să producă efecte cu totul şi cu totul ieşite din comun, şi nu că emoţiile sale extraordinare ar avea vreo legătură cu durerea propriu-zisă.

Secţiunea IX
CAUZA DE PE URMĂ A DEOSEBIRII DINTRE SIMŢĂMINTELE CE ŢIN DE INSTINCTUL DE CONSERVARE ŞI CELE CE ŢIN DE SOCIETATEA SEXELOR

În ultimă analiză, cauza adîncă a deosebirilor dintre natura pasiunilor legate de instinctul de conservare şi cele care se leagă de înmulţirea speciei va ilustra în continuare remarcile făcute pînă acum. Şi, după cîte cred, merită să fie luată în seamă pentru interesul pe care-l prezintă în sine. Întrucît îndeplinirea îndatoririlor noastre de toate soiurile depinde de viaţa noastră, iar săvîrşirea lor cu vigoare şi folos se bizuie pe sănătatea noastră, orice lucru ce ameninţă să ne distrugă fie viaţa, fie sănătatea, ne influenţează puternic ; însă, întrucît nimeni nu ne cere părerea în privinţa vieţii şi sănătăţii, simplul fapt că ne bucurăm de ele nu ne aduce nici un fel de plăcere adevărată în afară de cazul cînd, mulţumindu-ne cu ceea ce avem, ne lăsăm scăldaţi în lenevie şi inactivitate. Pe de altă parte, procreaţia omenirii constituie un ţel important, şi se cere ca oamenii să fie influenţaţi de un imbold puternic în urmărirea acestuia. Tocmai de aceea este el dublat de o plăcere foarte puternică ; dar întrucît nu este cîtuşi de puţin menit să fie o ocupaţie constantă a noastră, nu s-ar cădea ca absenţa acestei desfătări să fie însoţită de vreo durere considerabilă. Din acest punct de vedere, deosebirea dintre oameni şi animale pare să fie remarcabilă. Oamenii

sînt în orice moment aproape la fel de tare înclinaţi către bucuriile dragostei, pentru că urmează să fie călăuziţi de raţiune cu privire la timpul şi modul în care să le guste. Dacă s-ar naşte vreo durere puternică din absenţa acestei mulţumiri, mă tem că raţiunea ar fi pusă la grea încercare în îndeplinirea îndatoririlor ei. Dar animalele se supun unor legi, în aplicarea cărora raţiunea nu are decît un rol prea mic, întrucît sînt nişte perioade bine determinate în care acţionează ele ; în timpul lor e destul de probabil ca lipsa să fie supărătoare şi tulburătoare, întrucît ţelul trebuie atins numai atunci, altfel nemaiputînd fi niciodată atins, pentru mulţi, deoarece revine numai odată cu perioada respectivă.

Secţiunea X
DESPRE FRUMUSEŢE

Pasiunea care ţine de procreaţie, luată în sine, este numai şi numai poftă ; lucrul acesta este vădit la animale, ale căror pasiuni sînt mai pure, mai ferite de amestecuri şi care-şi urmăresc ţelurile mult mai de-a dreptul decît noi. Singura distincţie de care ţin ele seamă în ceea ce priveşte perechea este sexul. E adevărat că în general sau mai întotdeauna ele se mulţumesc cu semenii de aceeaşi specie, preferîndu-i tuturor celorlalţi. Şi totuşi, această preferinţă, mă gîndesc eu, nu se naşte din simţul frumosului ce şi-ar afla satisfacţia în propria lor specie, aşa cum presupune domnul Addison[10], ci într-o astfel de lege tip, căreia trebuie să i se supună ; la această concluzie putem ajunge pe bună dreptate dacă e să ne luăm după aparenta lipsă de alegere, la care îi silesc limitele neamului lor.

[10] *The Spectator*, Nr. 413.

În schimb, omul — o fiinţă adaptată unor relaţii de o mult mai mare varietate şi complexitate — leagă de pasiune în general ideea unor calităţi *sociale*, care dirijează şi aţîţă pofta pe care el o simte la fel cu orice alt animal ; şi întrucît nu este sortit să trăiască oarecum slobod, se cuvine a fi înzestrat cu un dar care să-i hotărască preferinţa şi să-i uşureze alegerea ; o calitate palpabilă, căci nici o alta nu-şi poate produce efectul mai repede, mai puternic şi mai sigur. Aşadar, obiectul acestei pasiuni tulburi pe care o numim dragoste este frumuseţea sexului. Bărbaţii sînt atraşi de frumuseţea trupească în general, întrucît are de-a face cu viaţa sexuală şi urmează astfel unei legi obişnuite în natură ; pe de altă parte însă, cînd e să iubească pe cineva anume se opresc asupra *frumuseţii* personale. După părerea mea, frumuseţea e o calitate socială, căci dacă femeile şi bărbaţii — şi nu numai oamenii, ci şi alte animale — ne oferă o bucurie şi o plăcere ochilor, cînd ne atrag privirile (şi numărul acestora este destul de mare) ne inspiră sentimentele de tandreţe şi afecţiune faţă de persoana lor ; dorim să avem aceste persoane aproape de noi şi de bună voie intrăm într-un anumit tip de relaţie cu ele, în afară de cazul cînd avem raţiuni puternice de a n-o face. Dar cărui scop a fost destinat acest fapt, în multe cazuri — asta nu izbutesc să descopăr, căci nu văd o raţiune mai puternică pentru o legătură între om şi unele animale cu un veşmînt la fel de atrăgător, decît între el şi alte animale care sînt total lipsite de această atracţie sau o posedă într-o măsură mult mai mică. E foarte probabil însă că providenţa nu a făcut nici măcar această distincţie decît cel mult în vederea unui ţel major, cu toate că noi nu izbutim să-l desluşim, întrucît înţelepciunea ei nu e înţelepciunea noastră şi nici căile ei nu sînt căile noastre.

Secţiunea XI
SOCIETATE ŞI SINGURĂTATE

Cea de a doua categorie a simţămintelor sociale este aceea care se referă la societate în general. În această privinţă observ că societatea — pur şi simplu ca societate, fără nici un fel de sublinieri speciale — nu ne aduce nici un fel de plăcere pozitivă ; în schimb, *singurătatea* absolută şi totală — adică excluderea completă şi perpetuă din sînul oricărei societăţi — constituie o adevărată durere foarte intensă, aproape cea mai mare pe care o putem concepe. Aşadar, în cumpăna dintre plăcerea pe care ne-o face societatea în general şi durerea singurătăţii absolute, durerea reprezintă ideea predominantă. Însă savurarea oricărei bucurii sociale luate în sine compensează în mare măsură senzaţia neplăcută, stînjeneala pricinuită de lipsa acelei bucurii anume ; aşadar, cele mai puternice senzaţii referitoare la obiceiurile unei anumite societăţi sînt cele plăcute. O companie agreabilă, conversaţiile vioaie, tandreţea prieteniei, ne umplu minţile de mari plăceri ; pe de altă parte, şi singurătatea temporară este agreabilă în sine. Poate că aceasta dovedeşte că sîntem fiinţe destinate deopotrivă contemplaţiei şi acţiunii, de vreme ce singurătatea ca şi societatea ne oferă anumite plăceri ; după cum putem distinge din observaţia anterioară că o întreagă viaţă petrecută în singurătate contravine ţelurilor existenţei noastre, de vreme ce nici moartea în sine nu constituie o noţiune mai înspăimîntătoare.

Secţiunea XII
ÎNŢELEGEREA, IMITAŢIA ŞI AMBIŢIA

În acest domeniu al societăţii, simţămintele îmbracă forme complicate, se diferenţiază şi se ramifică în forme potrivite diversităţii de ţeluri pe care trebuie să le slujească în marele lanţ al societăţii. Cele trei verigi principale ale acestui lanţ sînt înţelegerea sau compătimirea, imitaţia şi ambiţia.

Secţiunea XIII
ÎNŢELEGEREA

Prin cel dintîi dintre aceste simţăminte pătrundem preocupările altora ; sîntem mişcaţi de ceea ce-i mişcă şi pe ei, şi nu mai rămînem spectatori indiferenţi ai tuturor lucrurilor pe care le fac sau le suferă oamenii. Căci înţelegerea sau compătimirea trebuie să fie considerată un fel de substituire, prin care ne punem în locul altui om şi sîntem în multe privinţe afectaţi sau impresionaţi tot aşa cum este afectat şi impresionat el ; aşadar, această emoţie poate ori să împărtăşească natura celor care ţin de autoconservare, şi învîrtindu-se în jurul durerii poate deveni un izvor al sublimului ; ori se poate învîrti în jurul noţiunilor de plăcere, şi atunci, tot ceea ce s-a spus despre simţămintele sociale (indiferent dacă se referă la societate în general sau numai la anumite aspecte ale ei) se poate aplica şi aici. În general tocmai pe baza acestui principiu izbutesc poezia, pictura şi celelalte arte emoţionale să obţină o transfuzie a pasiunilor lor din pieptul unui om în pieptul altuia şi adeseori sînt capabile să grefeze o desfătare pe mizerie, şi chiar pe moarte.

S-a observat de către foarte multă lume că obiectele care, văzute în viaţa reală, ar trebui să ne şocheze, devin surse ale unei plăceri foarte înalte cînd ne apar sub forma unor reprezentări tragice sau altele asemenea. Faptul în sine a constituit motivul multor raţionamen-

te[11]. Îndeobște satisfacția a fost atribuită în primul rînd mîngiierii pe care ne-o aduce gîndul că o poveste atît de tristă e pur și simplu de domeniul ficțiunii ; în al doilea rînd, satisfacția a fost atribuită contemplării faptului că noi înșine sîntem feriți de relele pe care le vedem reprezentate. Mă tem că e o practică mult prea obișnuită în anchetele de acest gen, să atribuim cauza sentimentelor care se nasc pur și simplu din structura mecanică a trupurilor noastre sau din cadrul și structura firească a minților noastre — anumitor concluzii ale rațiunii referitoare la obiectele care ne sînt înfățișate ; căci după cîte-mi pot închipui, influența rațiunii în generarea simțămintelor noastre nu poate fi chiar atît de întinsă cum se crede îndeobște.

Secțiunea XIV
EFECTELE COMPASIUNII ASUPRA NECAZURILOR ALTORA

Pentru a cerceta așa cum se cuvine acest punct referitor la efectul tragediei, trebuie mai întîi să luăm în considerație felul în care ne mișcă simțămintele semenilor noștri în împrejurări cu adevărat chinuitoare. Sînt convins că obținem o oarecare încîntare — uneori considerabilă — de pe urma necazurilor și durerilor foarte adevărate ale altora ; căci indiferent cum pare să fie afecțiunea sau impresia, — dacă nu ne face să evităm asemenea obiecte, dacă, dimpotrivă, ne determină să ne apropiem de ele, dacă ne face să insistăm asupra lor — în cazul de față consider că trebuie să simțim un deliciu sau o plăcere de un fel sau altul, în contemplarea unor asemenea obiecte. Oare nu citim relatările autentice ale unor asemenea scene cu tot atîta încîntare ca și romanele sau poeziile în care faptele sînt fictive ? Prosperitatea nici unui imperiu și nici grandoarea vreunui rege nu poate avea un efect atît de agreabil asupra cititorului ca prăbușirea statului macedonean și mîhnirea nefericitului său prinț[12]. Un asemenea dezastru din domeniul istoriei ne înduioșează la fel de mult ca și distrugerea Troiei din poveste. Încîntarea noastră în asemenea cazuri sporește enorm dacă cel ce suferă este vreun om extraordinar care se prăbușește sub povara unei soarte nedrepte. Scipion și Caton sînt amîndoi personaje virtuoase ; dar ne afectează mult mai profund moartea violentă a unuia dintre ei și irosirea sau distrugerea cauzei mărețe pe care o îmbrățișase, decît triumfurile meritate și prosperitatea neîntreruptă a celuilalt[13] ; căci spaima este o emoție care întotdeauna produce încîntarea cînd nu ne apasă prea tare, iar mila este o simțire însoțită de plăcere, deoarece se naște din dragoste și afecțiune socială. Ori de cîte ori natura ne sortește unui țel activ, pasiunea care ne animă, împingîndu-ne către acest țel, este dublată de încîntare sau de vreo plăcere oarecare, indiferent despre ce e vorba ; și întrucît Creatorul ne-a sortit să fim uniți prin legătura înțelegerii și compătimirii, el a și întărit a-

---

[11] Cf. Aristotel, *Poetica*, IV, XIV (Addison, *The Spectator*, nr. 418).

[12] Foarte probabil o referire la destrămarea imperiului macedonean în timpul urmașilor lui Alexandru cel Mare și la împrejurările morții sale (323 î.e.n.).

[13] Publius Cornelius Scipio Africanus (236—184 î.e.n.) cuceritorul Cartaginei, care în anul 202 l-a înfrînt pe Hanibal la Zama. Marcus Porcius Cato Uticensis sau cel Tînăr (95—46 î.e.n), celebrul stoic și adversar al lui Cezar care s-a sinucis după înfrîngerea suferită la Utica în anul 46. Cînd folosește cuvîntul „cauză", se prea poate ca Burke să se refere la „cauză-partidă“ din celebrul vers al lui Lucan (39—65 e.n., nepotul lui Seneca) : „*Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*“ (Zeilor le-a plăcut partida/cauza învingătoare, dar lui Cato cea învinsă) (*Farsalia*, 1, 128).

ceastă legătură printr-o desfătare corespunzătoare; cu osebire în situațiile în care compasiunea noastră este cea mai necesară: cînd e vorba de necazurile altora. Dacă această simțire ar fi pur și simplu dureroasă, am evita cu cea mai mare grijă toate persoanele și locurile care i-ar putea da naștere, exact așa cum fac cei ce se afundă atît de adînc în apatie încît să nu mai suporte nici un fel de impresie puternică. Dar lucrurile diferă în mare măsură la cea mai însemnată parte o omenirii; nu există nici un spectacol pe care să-l urmărim cu mai mare interes decît cel al unei calamități neobișnuite și cumplite; așa că — indiferent dacă nenorocirea se află dinaintea ochilor noștri sau ochii noștri se întorc spre ea în decursul istoriei — ea întotdeauna ne oferă încîntare. Nu e vorba de o încîntare nealterată, ci de una împletită cu o senzație destul de neplăcută. Savoarea unor asemenea lucruri ne împiedică să ocolim priveliștile întristătoare. Iar durerea pe care o simțim ne îndeamnă să ne aducem o mîngîiere, alinîndu-i pe cei în suferință; și toate acestea preced orice raționament, datorită unui instinct care ne condiționează pentru propriile sale țeluri, fără concursul nostru.

Secțiunea XV
DESPRE EFECTELE TRAGEDIEI

Așa se întîmplă în ceea ce privește calamitățile reale. În ceea ce privește nenorocirile imitate, singura diferență constă în plăcerea ce rezultă din efectele imitației; căci ea nu poate fi niciodată atît de perfectă încît să nu-i mai putem percepe natura de imitație, și plăcerea pe care ne-o face se întemeiază într-o oarecare măsură tocmai pe acest principiu. Și într-adevăr sorbim cel puțin tot atîta plăcere dintr-un asemenea izvor ca și din lucrul în sine. Dar pe

de altă parte, cred că am greși foarte tare dacă am atribui o parte cît de cît considerabilă a satisfacției pe care ne-o produce o tragedie faptului că avem de-a face cu o înșelătorie, și că reprezentările ei nu sînt adevărate. Cu cît se apropie mai mult de realitate și cu cît ne îndepărtează mai mult de ideea de ficțiune, cu atît mai desăvîrșită este puterea ei. Dar indiferent care și cît de mare este puterea tragediei, există mereu o distanță între ea și subiectul reprezentat. Să alegem o zi în care să reprezentăm cea mai sublimă și mai impresionantă tragedie de care dispunem; să angajăm actorii cei mai populari; să nu facem nici un fel de economie la decoruri și costume; să punem laolaltă eforturile reunite ale poeziei, picturii și muzicii; și după ce v-ați strîns publicul, tocmai în clipa cînd sufletele acestuia sînt cuprinse de o emoționantă așteptare, să anunțăm că un criminal vestit e pe punctul de a fi executat în piața alăturată[14]; într-o singură clipă sala goală ar demonstra relativa slăbiciune a artelor imitative și ar proclama triumful compasiunii reale. După părerea nostră, această idee — că realitatea ne produce durere pur și simplu, iar reprezentarea ei, încîntare, — se naște de aici, și anume din faptul că nu distingem în suficientă măsură ceea ce n-am face nicicînd de bună voie, de ceea ce am dori grozav să vedem în cazul cînd s-a făcut o dată. Ne încîntă priveliștea unor lucruri pe care nu numai că n-am fi în stare să le facem, dar și dorim din tot sufletul să le vedem îndreptate. Eu cred că nici un om nu poate fi atît de ti-

[14] E foarte probabil ca exemplul dat de Burke să fi fost sugerat de extraordinarul interes stîrnit în rîndurile populației de execuția lordului Lovat (9 aprilie 1747). Burke personal era perfect la curent cu detaliile procesului și execuției: la 28 aprilie 1747 „Clubul" Colegiului Trinității a ascultat și a dezbătut un discurs în această privință ținut de președintele său — William Dennis (vezi Samuels, *Early Life*, pag. 231).

călos încît să dorească să vadă această nobilă capitală a noastră, mîndria Angliei și a Europei, distrusă de o conflagrație sau un cutremur, chiar dacă el personal s-ar afla la cea mai mare distanță de această primejdie[15]. Dar presupunînd că s-a întîmplat deja un asemenea accident fatal, cîți oameni din toate părțile lumii nu s-ar înghesui să privească ruinele, dintre care foarte mulți ar fi fost extrem de mulțumiți să cunoască doar din auzite gloria Londrei ? Pe de altă parte, nici în cazul unor necazuri reale, nici în cel al unor necazuri închipuite, încîntarea noastră nu provine din aceea că ele nu ne ating ; în mintea mea nu descopăr nici cel mai mic element de această natură. Mă tem că aceasta este o greșeală datorată unui soi de sofism cu care sîntem păcăliți adesea ; se naște din faptul că noi nu distingem între ceea ce este într-adevăr o condiție necesară pentru a face sau a suferi ceva în general și ceea ce constituie *cauza* unui anume act. Dacă un om ucide cu sabia este o condiție necesară pentru aceasta ca amîndoi să fim în viață înaintea faptei respective ; și ar fi absurd să spunem că faptul că sîntem amîndoi ființe vii a constituit cauza crimei lui și a morții mele. Așadar, cu siguranță este absolut necesar ca viața mea să fie ferită de vreun risc iminent, înainte ca eu să pot savura suferințele altora — reale sau imaginare — sau, la urma urmei, orice alt lucru, indiferent de cauza lui. Pe de altă parte, este un sofism să susținem, pornind de aici, că această imunitate ar constitui cauza încîntării mele cu acest prilej sau cu oricare altul. Sînt convins că nimeni

[15] Poate o aluzie la cutremurele simțite la Londra la 8 februarie și 8 martie 1750 și la marele exod din oraș pricinuit de prevestirea că Londra va fi total distrusă de un nou cutremur la 8 aprilie (Vezi *The Gentleman's Magazine* — 1750, XX, 184 ; Dixon Wecter, „The Missing Years in Burke's Biography", (Pagini albe în biografia lui Burke), P.M.L.A., LIII, 1102, n. 2.).

nu poate desluși în propria sa minte un asemenea izvor de satisfacții ; mai mult decît atît, cînd nu suferim nici o durere foarte acută și nici nu sîntem expuși vreunui pericol iminent la adresa vieților noastre, putem manifesta compătimire față de alții, chiar dacă noi înșine trecem prin anumite suferințe ; și adeseori îi compătimim cel mai tare pe alții cînd sîntem înduioșați de vreo nenorocire ; privim cu milă pînă și necazurile pe care le-am acceptat în locul propriilor noastre necazuri.

Secțiunea XVI
IMITAȚIA

Cel de-al doilea simțămînt care ține de societate este imitația sau — dacă vreți — dorința de a imita și deci plăcerea de a o face. Simțămîntul se naște cam din aceeași cauză ca și compasiunea. Căci la fel cum compasiunea ne face să ne preocupăm de tot ceea ce simt oamenii, tot așa și această afecțiune ne îndeamnă să copiem tot ceea ce fac ei ; prin urmare, simțim o plăcere a imitației și simțim o plăcere în tot ceea ce ține de imitație în sine, fără nici un fel de intervenție a rațiunii, ci pur și simplu din instinctul nostru firesc, din structura noastră pe care providența a alcătuit-o în așa fel încît să găsească ori plăcere, ori încîntare, după natura obiectului, în tot ceea ce privește țelurile existenței noastre.

Prin imitație mai degrabă decît prin precepte învățăm toate lucrurile ; și ceea ce învățăm astfel asimilăm și mult mai bine și cu mult mai mare plăcere. Așa ni se modelează manierele, opiniile, viețile. Iată una din cele mai puternice verigi ale societății ; este un gen de adaptare și concesie reciprocă în cadrul căreia fiecare om cedează altuia, fără a resimți nici un fel de constrîngere și totodată măgulind pe

toată lumea. Tocmai prin aceasta și-au așezat pictura și multe alte arte agreabile una din principalele temelii ale puterii lor. Și întrucît prin influența sa asupra manierelor, obiceiurilor și pasiunilor noastre, imitația capătă o importanță atît de mare, voi îndrăzni în cele ce urmează să stabilesc o regulă care ne-ar putea instrui cu destul de multă siguranță cînd ar trebui ca puterea artelor s-o atribuim imitației ori bucuriei noastre în fața simplei iscusințe a imitatorului, și pe de altă parte, cînd trebuie s-o atribuim compasiunii sau vreunei alte cauze legate de ea. Cînd obiectul reprezentat în poezie sau pictură este de asemenea natură încît nu ne stîrnește nici un fel de dorință de a-l vedea în realitate, atunci pot fi sigur că puterea sa în poezie sau pictură se datorește capacității de imitație și nu vreunei cauze care operează în esența acestui lucru. Așa se întîmplă cu majoritatea lucrărilor pe care pictorii le numesc „natură moartă". În aceste tablouri, o căsuță, un morman de bălegar, cele mai simple și mai banale ustensile de bucătărie sînt în stare să ne facă plăcere. Dar cînd obiectul picturii sau poeziei este de așa natură încît ne-ar face să alergăm să-l vedem în cazul cînd ar fi real, — indiferent de simțămîntul pe care o să ni-l imprime — putem fi convinși că forța poeziei sau tabloului se datorește în mai mare măsură naturii lucrului în sine decît simplului efect al imitației, sau vreunei aprecieri a măiestriei initatorului, indiferent cît de mare ar fi aceasta. În *Poetica* sa Aristotel ne-a vorbit atît de mult și atît de temeinic despre forța imitației, încît face inutilă orice discuție suplimentară asupra acestui subiect [16].

---

[16] Aristotel, *Poetica*, VI *et passim*.

Secțiunea XVII
AMBIȚIA

Cu toate că imitația constituie unul din cele mai importante instrumente folosite de providență în apropierea naturii noastre de perfecțiune, dacă oamenii s-ar abandona întru totul imitației, și fiecare l-ar urma pe celălalt, și așa mai departe, într-un cerc etern, nu e greu de văzut că n-ar mai putea exista nici un fel de perfecționare în rîndurile lor. Oamenii ar fi trebuit să rămînă ca și animalele — aceiași la nesfîrșit, așa cum sînt și astăzi și așa cum au fost la începutul lumii. Pentru a împiedica acest lucru, Dumnezeu a implîntat în om simțămîntul ambiției, și satisfacția generată de contemplarea felului în care își depășește semenii în vreo privință sau în vreun lucru considerat de ei a fi valoros. Tocmai această pasiune îi împinge pe oameni către tot felul de moduri de a se pune în evidență și aceasta tinde să facă atît de plăcut orice lucru care stîrnește în om ideea acestei distincții.

Atît de puternică a fost ea încît să-i determine pe niște oameni extrem de necăjiți să se consoleze cu gîndul că nu-i întrece nimeni în ceea ce privește suferințele și necazurile ; și este absolut sigur că acolo unde nu ne putem distinge prin ceva ieșit din comun, începem să privim cu oarecare indulgență anumite infirmități, capricii sau defecte inedite, de un fel sau altul. Tocmai de aceea este atît de răspîndită lingușeala, căci ea este tocmai ceea ce stîrnește în mintea unui om ideea unui privilegiu pe care de fapt nu-l are.

Acuma tot ceea ce tinde (pe temeiuri bune sau rele) să-l înalțe pe om în propriii săi ochi, duce la un fel de umflare și triumf care sînt extrem de agreabile minții omenești ; și această umflare nu este percepută niciodată mai bine și nici nu operează cu mai multă putere decît atunci cînd fără primejdie ajungem să cu-

noaştem îndeaproape obiecte înfiorătoare, mintea cerînd mereu pentru sine vreo parte din demnitatea şi importanţa lucrurilor pe care le contemplă. Tocmai de aici porneşte ceea ce a observat Longinus [17] despre acea bucurie copleşitoare şi senzaţie agreabilă a măreţiei interioare, care întotdeauna se transmite celui care citeşte unele pasaje sublime din poeţi şi oratori [18]; tocmai aceasta trebuie să fi simţit orice om în sinea lui în asemenea împrejurări.

Secţiunea XVIII
RECAPITULARE

Tot ceea ce s-a spus pînă acum se poate rezuma în cîteva elemente distincte. Simţămintele care ţin de instinctul de conservare se învîrtesc în jurul durerii şi primejdiei; ele sînt pur şi simplu dureroase cînd cauzele lor ne afectează în mod imediat; ele sînt încîntătoare cînd avem o idee despre durere şi primejdie, fără a ne afla cu adevărat în asemenea împrejurări; nu am numit plăcere această încîntare deoarece ea se învîrteşte în jurul durerii şi deoarece diferă substanţial de orice idee a plăcerii pozitive. Eu unul numesc *sublim* orice lucru care stîrneşte această încîntare. Simţămintele legate de autoconservarea individului sînt cele mai puternice din toate.

Cea de-a doua categorie în care intră pasiunile, simţămintele în funcţie de cauza lor cea mai profundă, este societatea. Există două tipuri de societăţi. Prima este societatea sexelor. Pasiunea de acest gen se numeşte dragoste, şi conţine un amestec de pofte; obiectul său îl constituie frumuseţea femeilor. Cea de a doua

[17] Nume sub care este cunoscut autorul celebrului mic tratat *Despre sublim*, publicat prima dată în 1554, în Italia.
[18] *Despre Sublim*, VII.

este marea societate, cu omul şi toate celelalte animale în sînul ei. Şi pasiunea supusă acesteia se numeşte dragoste, dar nu are nici un amestec de pofte, şi obiectul său îl constituie frumuseţea: iată un nume pe care-l voi aplica tuturor calităţilor din lucruri care stîrnesc în noi un simţămînt de afecţiune şi tandreţe sau vreo altă pasiune care seamănă cel mai tare cu ele. Pasiunea dragostei îşi are izvorul în plăcerea pozitivă. Ca mai toate lucrurile care se nasc din plăcere, este capabilă să se amestece cu un fel de nelinişte şi stînjeneală — adică, atunci cînd o idee a obiectului său este stîrnită în minte odată cu o idee a pierderii ireparabile a acestui obiect. Nu am denumit *durere* această plăcere amestecată, întrucît gravitează în jurul plăcerii reale şi pentru că atît prin cauza sa cît şi prin majoritatea efectelor sale are o natură total diferită.

După pasiunea generală pe care o avem pentru societate, pentru o alegere în care sîntem dirijaţi de plăcerea pe care ne-o aduce obiectul, pasiunea specifică din acest domeniu denumită compasiune deţine ponderea cea mai mare. Natura acestui simţămînt este de a ne pune în locul altuia în toate împrejurările în care se află acesta, şi de a ne emoţiona în mod corespunzător; aşadar, după cum va cere ocazia, această pasiune se poate preface fie în durere, fie în plăcere; însă, cu variaţiile menţionate în unele cazuri în secţiunea XI. Cît despre imitaţie şi preferinţă, nu mai e nevoie să spunem nimic.

Secţiunea XIX
ÎNCHEIERE

Am fost convins că o încercare de a pune în ordine şi de a analiza metodic cîteva dintre principalele noastre pasiuni poate constitui o pregătire foarte bună pentru o cercetare ca

cea pe care o vom întreprinde în paginile următoare. Simțămintele pe care le-am pomenit sînt aproape singurele pe care este necesar să le luăm în considerare pentru țelul nostru actual, deși, de fapt, diversitatea simțămintelor este foarte mare și ar merita o investigare atentă în fiecare aspect al acestui curcubeu. Cu cît mai exact cercetăm și analizăm mintea omenească, cu atît mai puternice vor fi urmele pe care le vom găsi pretutindeni, lăsate de înțelepciunea celui care a creat-o. Dacă o expunere asupra utilității diverselor părți ale corpului poate fi considerată un imn închinat creatorului, nici folosirea simțămintelor, care constituie organe ale minții, nu poate fi ferită de lauda adusă creatorului, și nici nu poate să nu genereze în noi acea nobilă și neobișnuită îmbinare între știință și admirație, pe care numai contemplarea operelor unei înțelepciuni infinite o poate aduce unei minți raționale. Raportînd creator tot ceea ce găsim bun, frumos sau drept în noi înșine, descoperind puterea și înțelepciunea lui pînă și în slăbiciunile și imperfecțiunile noastre, cinstindu-le acolo unde le descoperim în mod clar și adorînd profunzimea lor cînd sîntem adînciți în cercetarea noastră, putem deveni inchizitivi fără impertinență și elevați fără mîndrie. Elevația minții ar trebui să constituie scopul principal al tuturor studiilor noastre care dacă nu au oarecari efecte, nu ne slujesc la mare lucru.

Dar pe lîngă acest scop principal, mie mi se pare necesară studierea motivației pasiunilor noastre pentru toți cei ce vor să le găsească un temei solid și sigur. Nu este suficient să le cunoști în general; să le imiți într-un mod delicat sau să judeci în chip corespunzător vreo operă menită să le imite, ar trebui să cunoaștem limitele exacte ale diverselor lor jurisdicții; ar trebui să le urmărim în tot cursul diferitelor lor operații și să pătrundem pînă în

cele mai adînci lucruri, pînă în ceea ce pare să fie una sau alta din părțile inaccesibile ale caracterului nostru:

Quod latet arcanâ non enarrabile fibrâ [19].

Fără toate acestea este totuși posibil ca un om să-și convingă mintea — uneori, și într-un mod destul de confuz — despre adevărul operei sale; dar el nu poate avea niciodată o anumită regulă stabilă după care să se călăuzească, și nici nu va putea vreodată să-și expună altora ideile cu suficientă claritate. Poeții, oratorii, pictorii și cei care cultivă alte ramuri ale artelor și meșteșugurilor, au reușit foarte bine în diferitele lor domenii de activitate, chiar și fără aceste cunoștințe critice, și vor izbuti și în continuare; după cum și în domeniul tehnicii s-au făcut și chiar s-au inventat multe mașini, fără o cunoaștere exactă a principiilor pe baza cărora funcționează. Mărturisesc că nu e deloc neobișnuit să greșești în teorie și să ai dreptate în practică; ba chiar aș zice că ne bucurăm cînd se întîmplă astfel. Adeseori oamenii acționează sub imperiul simțămintelor lor, iar ulterior raționează greșit asupra principiilor călăuzitoare; dar întrucît este imposibil să eviți o încercare de a întreprinde un asemenea raționament, după cum este imposibil și să-l împiedici să influențeze în oarecare măsură practica noastră, cu siguranță că merită să-ți dai osteneala să faci raționamentul just, și să-l întemeiezi pe o experiență sigură, ireproșabilă. Ne putem aștepta ca artiștii înșiși să fi fost cele mai bune călăuze pentru noi; dar artiștii au fost mult prea intens preocupați de practică; filosofii au făcut prea puțin, și chiar și ceea ce au făcut a avut mai ales scopul de a le confirma schemele și sistemele lor; cît despre cei care sînt numiți critici, în general ei au căutat re-

[19] Ceea ce zace nespus în tainițele fibrei noastre (Persius, *Satire*, V, 29).

gula artelor, acolo unde n-o puteau găsi ; au căutat-o printre poezii, tablouri, gravuri, statui și clădiri.

Dar arta nu poate niciodată să ofere regulile care o creează. Sînt convins că acesta este motivul pentru care artiștii în general și în primul rînd poeții au fost întotdeauna îngrădiți într-un cerc atît de strîmt ; ei s-au imitat mai degrabă unii pe alții decît natura ; și aceasta cu o uniformitate atît de fidelă și mergînd pînă la antichitatea atît de îndepărtată, încît e greu de spus cine a oferit primul model.

Criticii îi urmează, și deci nu pot face mare lucru în calitate de călăuză. Eu unul nu pot judeca așa cum trebuie un lucru dacă-l măsor doar cu propriul său etalon. Etalonul adevărat al artelor este la îndemîna oricărui om ; și observarea facilă a lucrurilor celor mai obișnuite — și uneori chiar a lucrurilor celor mai mărunte — din natură, va oferi lumina cea mai adevărată, în timp ce maxima înțelepciune și strădanie care disprețuiește o asemenea observație ne va lăsa, fără doar și poate, în beznă sau — ceea ce e încă și mai rău — ne va distra și ne va induce în eroare prin lumini false.

În cazul unei anchete este lucrul cel mai important să te afli de la început pe o pistă bună. Sînt convins că n-am realizat decît foarte puțin prin aceste observații luate în sine ; și nici nu mi-aș fi dat osteneală de a le digera și rezuma (și încă și mai puțin aș fi îndrăznit să le public) dacă n-aș fi fost convins că nimic nu aduce o mai mare degradare a științei decît atitudinea celor care-i îngăduie să stagneze. Aceste ape trebuie să fie tulburate înainte de a-și putea manifesta virtuțile. Un om care lucrează dincolo de suprafața lucrurilor, chiar dacă el personal greșește, totuși curăță terenul pentru alții și s-ar putea chiar să determine unele din greșelile lui să contribuie la cauza adevărului. În secțiunile următoare ale cercetării mele, voi analiza care lucruri stîrnesc în noi sentimentele de sublim și frumos, după cum pînă aici am analizat aceste afecțiuni în sine. Cer doar o singură favoare : ca nici o parte a acestei expuneri să nu fie judecată în sine și ruptă de rest ; căci sînt conștient de faptul că nu mi-am dispus materialele în așa fel încît să reziste la proba unei controverse acerbe, ci doar în vederea unei examinări sobre și chiar îngăduitoare ; că aceste materiale nu sînt înarmate sub toate raporturile pentru o bătălie — ci doar expuse inspecției acelora care sînt dornici să facă o primire pașnică adevărului.

PARTEA A DOUA

Secțiunea I
DESPRE PASIUNEA STÎRNITĂ DE SUBLIM

Simțămîntul generat de ceea ce este măreț și sublim în natură, cînd aceste cauze acționează foarte puternic, este Uimirea ; iar uimirea este acea stare a sufletului în care toate mișcările sale sînt suspendate, cu un grad oarecare de oroare[1]. În acest caz, mintea este absorbită în mod atît de total de obiectul său, încît nu se mai poate ocupa de un altul și, prin urmare, nu poate nici raționa asupra obiectului care-i angajează atenția. De aci se naște marea putere a sublimului care — departe de a fi produs de ele — anticipează raționamentele noastre și ne împinge înainte cu o forță irezistibilă. După cum am mai spus, uimirea constituie efectul sublimului în gradul său cel mai înalt ; efectele interioare sînt admirația, reverența și respectul.

Secțiunea II
GROAZA

Nici o pasiune nu răpește în mod atît de eficace minții noastre orice capacitate de a acționa și de a raționa, cum face frica[2], deoarece, fiind o aprehensiune a durerii sau morții, frica operează într-un mod care seamănă cu durerea reală. Așadar, tot ceea ce este teribil pentru ochii noștri, este și sublim, indiferent dacă această cauză a groazei este înzestrată și cu dimensiuni mărețe sau nu ; căci este imposibil să vezi ceva minuscul, mărunt sau vrednic de dispreț care să fie primejdios. Sînt multe animale care, deși departe de a avea o statură impresionantă, sînt totuși capabile de a genera ideea de sublim, deoarece sînt considerate surse de groază. Așa sînt șerpii și mai toate soiurile de animale veninoase. Iar la lucruri de mari dimensiuni, dacă adăugăm și o nuanță suplimentară de groază, ele devin incomparabil mai mari. O cîmpie netedă și întinsă nu reprezintă, fără îndoială, o noțiune măruntă ; priveliștea unei asemenea cîmpii poate fi la fel de vastă ca și priveliștea oceanului ; dar ea nu va putea niciodată să impresioneze mintea ca avînd aceeași măreție pe care o are oceanul.

Acest lucru se datorează mai multor cauze dar cel mai mult din toate contează faptul că oceanul reprezintă sursa unei spaime considerabile.[3] (Într-adevăr, în absolut toate cazurile, indiferent de natura lor, groaza constituie, fie în mod evident, fie în mod latent, principiul conducător al sublimului. Mai multe limbi *oferă mărturii* puternice asupra afinității dintre a-

[1] Partea I, secțiunile III, IV, VII.

[2] Partea a IV-a, secțiunile III, IV, V, VI.

[3] *The Literary Magazine*, II, 185 (referindu-se inițial la pagina 57, II, 3—4) : „Dar uimirea este poate acea stare a sufletului în care puterile minții sînt suspendate de mirare. Ea poate fi controlată de oroare, înviorată de dragoste.... După cîte înțelegem noi, descrierea sublimului făcută de Longinus este foarte corectă : nu e clădit pe o singură pasiune luată în sine ; dar pe de altă parte toate pasiunile puse la un loc pot sluji în înflăcărarea acelui entuziasm patetic care dimpreună cu o gîndire elevată slujește la îndepărtarea rapidă a minții de sine însăși. Așadar, groaza este un adaos important și tot așa sînt celelalte pasiuni — mîhnirea, dragostea, mînia, indignarea, ambiția, compătimirea etc".

ceste noțiuni. Adeseori ele folosesc același cuvînt pentru a indica la întîmplare fie modalitățile uimirii ori admirației, fie cele ale spaimei sau groazei. În grecește cuvîntul θάμβος înseamnă fie spaimă, fie uluire ; δεινός înseamnă ori grozav ori respectabil ; verbul αἰδέω înseamnă fie a respecta, fie a se teme de. În latină *vereor* este identic cu αἰδέω din elină. Romanii foloseau verbul *stupeo*, un termen care marchează puternic starea unei minți uluite, pentru a exprima fie efectul simplei frici, fie cel al uimirii ; cuvîntul *attonitus* [trăsnit] exprimă de asemenea îmbinarea acestor idei ; iar cuvîntul francez *étonnement*, cuvintele englezești *astonishment* și *amazement*, nu indică oare la fel de limpede emoțiile înrudite care însoțesc spaima și uimirea ? Cei care au mai multe cunoștințe generale în domeniul limbilor ar putea, fără îndoială, să ofere numeroase alte exemple la fel de grăitoare.)

Secțiunea III
OBSCURITATEA

Pentru a face orice lucru să fie cu adevărat teribil, obscuritatea[4] pare în general necesară. Cînd cunoaștem pe deplin amploarea oricărei primejdii, cînd ne putem deprinde ochii cu ea, dispare o mare parte din teamă. Oricine-și poate da seama de asta dacă se gîndește cît de mult ne sporește spaima noaptea, în toate cazurile de primejdie și în cît de mare măsură noțiunile de strigoi și vîrcolaci — despre care nimeni nu-și poate forma o idee clară — ne afectează mințile, dispuse să acorde credit basmelor și născocirilor superstițioase referitoare la asemenea ființe.

Acele guverne despotice care se bazează pe pasiunile oamenilor și în special pe frică, își

[4] Partea a IV-a, secțiunile XIV, XV, XVI.

ascund cît mai mult conducătorul de ochii publicului. Aceeași politică a fost adoptată în multe cazuri de către religie. Mai toate templele păgîne erau întunecate[5]. Pînă și în zilele noastre, în templele barbare ale americanilor, aceștia își țin idolul într-o parte întunecată a colibei dedicată cultului acestuia. Tot în acest scop și druizii își oficiau ceremoniile în inima pădurilor celor mai întunecate și în umbra celor mai bătrîni și mai bogați stejari. Nimeni nu pare să fi înțeles mai bine secretul intensificării sau al valorificării lucrurilor îngrozitoare — dacă-mi pot permite să spun astfel — al punerii lor în lumina cea mai puternică prin forța obscurității judicioase — decît Milton. Descrierea morții pe care ne-o oferă în cartea a doua a *Paradisului pierdut* este admirabil alcătuită ; este de-a dreptul uluitor cu cîtă pompă întunecată, cu cîtă nesiguranță semnificativă și grăitoare a trăsăturilor și culorilor a zugrăvit el portretul regelui spaimelor :

N-avea Întruchiparea cealaltă
Nimica lămurit în mădulare
Încheieturi și membre (dacă poate
Neforma cît să se mai cheme formă
Sau umbra ce părea a fi, plămadă
Căci toate se-arătau și una și-alta).
Era ca noaptea neagră-Ntruchiparea,
Feroce ca un cîrd de zece Furii
Și înspăimîntătoare precum Iadul,
Rotind mereu o-ngrozitoare lance ;
Iar ceea ce părea să-i fie capul,
Era ca o coroană-mpărătească.[6]

(traducere de Aurel Covaci)

[5] Cf. F. Hutcheson, *An Inquiry into the Origin of Ideas of Beauty and Virtue* (Cercetare asupra sursei ideilor noastre despre frumos și virtute, 1725), pagina 76 : „Iscusința vicleană a preoților păgîni poate preface asemenea locuri întunecoase în scena unor apariții plăsmuite ale zeităților lor".

[6] John Milton, *Paradisul pierdut, II,* 666—673.

În această descriere totul este întunecat, nesigur, confuz, teribil şi sublim în cel mai înalt grad.

Secţiunea IV
DESPRE DEOSEBIREA DINTRE CLARITATE ŞI OBSCURITATE ÎN CEEA CE PRIVEŞTE PASIUNILE

Una este să exprimi clar o idee şi alta s-o determini să *afecteze* imaginaţia. Dacă desenez un palat sau un templu, sau un peisaj, înfăţişez o idee foarte clară asupra acestor obiecte ; dar pe de altă parte ţinînd seama de efectul de imitaţie care este şi el ceva — desenul meu poate în cel mai bun caz să impresioneze în măsura în care ar fi impresionat în realitate şi palatul, templul sau peisajul respectiv. Pe de altă parte, cea mai vie şi cea mai însufleţită descriere verbală pe care o pot oferi nu poate genera decît o idee obscură şi imperfectă despre aceste obiecte ; în schimb s-ar putea să am capacitatea de a stîrni o emoţie mai puternică prin descrierea pe care o fac decît poate stîrni cel mai artistic tablou. Această experienţă îşi demonstrează neîncetat adevărul. Modul cel mai corespunzător de a transmite impresiile şi efectele minţii de la un om la altul îl reprezintă cuvintele ; toate celelalte metode de comunicare au diferite deficienţe ; iar claritatea imagisticii este atît de departe de a fi absolut necesară pentru a influenţa simţămintele, încît se poate spune că acestea pot fi înrîurite într-o măsură considerabilă fără înfăţişarea vreunei imagini, doar prin folosirea anumitor sunete adaptate scopului respectiv ; lucru pe care ni-l dovedeşte în suficientă măsură efectul puternic şi îndeobşte recunoscut al muzicii instrumentale. În realitate, marea claritate nu contribuie decît în mică măsură la impresionarea afectelor, întrucît este oarecum duşman tuturor tipurilor de entuziasm.

Secţiunea IV bis
CONTINUAREA ACELUIAŞI SUBIECT

Există două versuri în *Arta poetică* a lui Horaţiu care par să contrazică această opinie şi tocmai de aceea am să-mi mai dau puţină osteneală s-o lămuresc. Versurile respective sînt :

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam que sunt oculis subjecta fidelibus
Ceea ce vine prin ureche mai puţin mişcă mintea
decît lucrurile ce vin prin (credincioşii) ochi[7].

La aceasta abatele du Bos aduce o critică, el acordînd picturii preferinţă asupra poeziei în ceea ce priveşte stîrnirea pasiunilor ; în special datorită mai marii *clarităţi* a noţiunilor pe care le înfăţişează[8].

Părerea mea este că acest excelent judecător a fost împins către această greşeală (dacă o fi o greşeală) de către propriul său sistem, faţă de care eroarea este mai puţin mare, mai justificată, decît îmi închipui că ar putea fi faţă de experienţa reală. Cunosc mulţi oameni care admiră şi iubesc pictura, şi care totuşi privesc obiectele admiraţiei lor din această artă cu destulă răceală, faţă de căldura aceea cu care-i însufleţesc operele poetice sau retorice efectiv impresionante. Printre oamenii de rînd n-am putut observa niciodată că pictura ar avea vreo influenţă asupra pasiunilor lor.

---

[7] *Arta Poetică*, II, 180—181. (trad. Eugen Lovinescu).
[8] Abatele Jean-Baptiste du Bos (1670—1742), *Réflexions Critiques Sur la Poésie et la Peinture* (Paris, ed. a 6-a, 1755), I, 416 şi urm.

Este adevărat că picturile de înaltă clasă, ca și poeziile excelente, nu sînt înțelese de foarte mulți oameni din acest mediu. Dar este absolut sigur că pasiunile lor sînt ațîțate în mare măsură de vreun predicator fanatic, de baladele populare din ciclul *Chevy Chase*[9], de cele despre copiii părăsiți în pădure sau alte mici poezii ori basme populare răspîndite în această parte a societății. Nu cunosc tablouri — proaste sau bune — care să producă un efect similar. Așadar, poezia, în ciuda obscurității sale, are o putere mai generală și mai eficace asupra pasiunilor decît cealaltă artă. Și eu cred că există în natură suficiente motive pentru care ideea obscură, atunci cînd este transmisă în mod corespunzător, să impresioneze mai puternic decît cea clară.

Tocmai necunoașterea lucrurilor de către noi ne stîrnește admirația și în general ne ațîță patimile. Factorii cognitivi, cunoștințele de un fel sau altul reduc substanțial chiar și efectul cauzelor celor mai impresionante. Așa se întîmplă cu vulgul și toți oamenii sînt la fel ca vulgul în toate domeniile în care nu se pricep. Ideile de eternitate și infinitate se numără printre cele mai impresionante de care dispunem și totuși nu există probabil vreun lucru pe care să-l înțelegem mai puțin decît infinitatea sau eternitatea. Și nicăieri nu întîlnim o descriere mai sublimă a acestui lucru decît aceea celebră a lui Milton, unde ne oferă un portret al Satanei cu o demnitate perfect adecvată subiectului respectiv :

El, mai presus de ei și prin statură,
Și prin înfățișarea-i predomină,
Precum un turn ; făptura lui nu-și pierde
Splendoarea toată, dintru începuturi ;
Nu pare mai puțin ca un Arhanghel
Căzut — prea plinul slavei scăpătate-i,

[9] Addison scrisese despre balada *Chevy Chase* în numerele 70 și 74 ale revistei *Spectator*.

Ca soarele, abia născut, cînd, tuns
De razele-i, privește curmeziș
Încețoșata mare — sau asemeni
Cu soarele ce-i stă în spate lunii,
Eclipsa mohorîtă răspîndind
Amurg de groapă peste jumătate
Din seminții, cu spaimele schimbării
Rău tulburîndu-i pe monarhii lumii.[10]

(Traducere de Aurel Covaci)

Iată un tablou de o mare noblețe. Și în ce constă acest tablou ? În imagini — un turn, un arhanghel, soarele care răsare printre cețuri, o eclipsă, ruina unor monarhi și revoluționarea unor regate. Mintea este împinsă repede dincolo de limitele ei normale de către o mulțime de imagini mărețe și confuze, care ne impresionează tocmai pentru că sînt aglomerate și nedeslușite. Într-adevăr, separați-le și veți pierde o mare parte din măreția lor ; îmbinați-le și negreșit veți pierde claritatea lor. Imaginile plăsmuite de poezie sînt întotdeauna din genul acesta obscur ; cu toate că în general efectele poeziei nu trebuie în nici un caz să fie atribuite imaginilor pe care le generează ; acest punct îl vom examina pe larg mai departe[11].

Dar pictura — dacă lăsăm la o parte plăcerea imitației — ne impresionează pur și simplu prin imaginile pe care le înfățișează ; și chiar și în pictură, o judicioasă obscuritate a anumitor lucruri contribuie la efectul general al tabloului ; pentru că în pictură imaginile se aseamănă perfect cu cele din natură ; iar în natură imaginile întunecate, nedeslușite, nedefinite, exercită o putere mai mare asupra fanteziei pentru a genera pasiunile mai puternice decît imaginile cu contururi clare și bine definite. Dar

[10] *Paradisul pierdut, I, 589—599.* Pentru o altă interpretare a acestui pasaj vezi R. Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (Cercetare analitică a principiilor gustului, ediția a II-a, 1805, III, i, 89).

[11] Partea a V-a.

unde și cînd se poate aplica în practică această observație și cît de departe poate fi ea extinsă, se va deduce mai ușor din natura subiectului, din circumstanțele respective decît din orice reguli pe care le poate oferi cineva[12].

Sînt conștient de faptul că această idee a întîmpinat oarecare opoziție și are încă multe șanse de a fi respinsă de numeroși oameni. Să considerăm însă că aproape nici un lucru nu poate impresiona mintea prin măreția sa, ceea ce nu duce la nici un demers către infinitate; lucru pe care nu-l poate face nimic, atîta vreme cît îi putem percepe limitele; dar a vedea un obiect în mod deslușit și a-i percepe limitele este unul și același lucru. Așadar, a spune o idee clară înseamnă a spune o idee măruntă. Există un pasaj uluitor de sublim în cartea lui Iov, și caracterul său sublim se datorește în special teribilei nesiguranțe a lucrului descris: „In spaimele care vin din nălucirile nopții, atunci cînd somn adânc se lasă peste oameni,/Cutremur m'a apucat și fiori mi-au scuturat toate oasele. Atunci un duh a trecut prin fața mea; tot părul mi s'a sbârlit de groază / A stat drept în picioare, dar n'am știut cine este, o umbră este înaintea ochilor mei și aud o

[12] *Literary Magazine*, II, 185 scria: „Obscuritatea, observă autorul nostru, contribuie la senzația de sublim, lucru care este fără îndoială pe deplin justificat; dar de aici se trage concluzia greșită că claritatea imagisticii nu este necesară pentru a impresiona afectul; cu siguranță însă că nimic nu poate să ne miște dacă nu sugerează minții vreo idee... Autorul nostru... combate opinia abatelui du Bos... deși cu siguranță că motivul pe care îl oferă nu este dintre cele mai bune: el preferă poezia datorită obscurității acesteia. De fapt ar trebui să i se acorde precădere datorită limpezimii sale mai mari, reverberațiilor ei, faptului că are libertatea de a selecta o paletă mai largă de împrejurări pentru a-și etala elementele într-un mod mai viu și mai izbitor". În the *Monthly Review*, XVI, 477 găsim următoarea notă: „Caracterul deslușit al imaginilor a fost întotdeauna socotit a genera sublimul..."

voce ușoară care zice: „Un om poate să fie drept în fața lui Dumnezeu, o făptură omenească este ea curată înaintea celui de-a zidit-o?"[13]

În primul rînd sîntem pregătiți cu maximum de solemnitate pentru această viziune; la început sîntem înspăimîntați, înainte chiar de a ni se înfățișa cauza obscură a emoției noastre; iar cînd această impresionantă sursă de spaimă își face apariția, ce este? Nu este — așa cum ni se arată înfășurat în umbrele propriului său întuneric de neînțeles — mai înspăimîntător, mai impresionant, mai teribil, decît cea mai vie descriere, decît l-ar putea eventual reprezenta cel mai clar tablou? Cînd pictorii au încercat să ne ofere reprezentări clare ale acestor idei foarte fanteziste și teribile, cred că mai întotdeauna au dat greș; spun aceasta deoarece în mai toate reprezentările iadului care mi-au căzut vreodată sub ochi, nu m-am descurcat cîtuși de puțin și n-am știut dacă nu cumva pictorul a avut de gînd să ne înfățișeze ceva ridicol. Mai mulți pictori au tratat un asemenea subiect pentru a aduna laolaltă atîtea fantome îngrozitoare cîte putea să sugereze imaginația lor; dar toate desenele pe care s-a întîmplat să le văd, referitoare la ispitele la care a fost supus sfîntul Antoniu, nu erau altceva decît niște adunături ciudate și nefirești de lucruri grotești, prea puțin capabile de a stîrni o emoție serioasă.[14] În toate aceste subiecte, poezia se simte foarte la largul ei, chiar zburdă. Nălucile sale, himerele, harpiile, figurile sale alegorice — toate sînt mărețe și impresionante. Și cu toate că Faima lui Vergiliu[15]

[13] *Cartea lui Iov*, IV, 13—17.

[14] „Ispitele sfîntului Antoniu" au constituit un subiect foarte popular pentru o tratare grotească în rîndurile pictorilor olandezi, flamanzi și spanioli din secolele XVI și XVII (de ex. Breughel, Teniers, Ribera). Mai există și o versiune datorată lui Salvador Rosa. Vezi A. B. Jameson, *Saced and Legendary Art*, (Arta sacră și legendară), 1848, II, 381—383.

[15] *Eneida*, IV, 173 și urm.

și Discordia lui Homer[16] sînt obscure, ele reprezintă figuri magnifice. În pictură aceste figuri ar fi destul de clare, dar mă tem că ele ar putea să devină ridicole.

Secțiunea V
FORȚA

Pe lîngă aceste lucruri care sugerează în mod direct ideea de primejdie și cele care produc un efect similar printr-o cauză mecanică, nu cunosc nici un element sublim care să nu se bazeze pe o modificare a mărimii de forță. Și această ramură crește la fel de firesc ca și celelalte două, din groază, trunchiul comun al tuturor lucrurilor care alcătuiesc sublimul. La prima vedere, ideea de forță pare să țină de clasa conceptelor indiferente, care pot să aparțină în mod egal și de durere, și de plăcere.

În realitate însă, senzația creată de ideea de forță nemărginită este departe de a fi neutră. Căci în primul rînd, nu trebuie să uităm [17] că ideea de durere, în culmea ei, este mult mai puternică decît gradul cel mai înalt al plăcerii ; și că ea păstrează aceeași superioritate în toate gradele sale. De aici reiese că acolo unde sînt cît de cît șanse egale de a încerca o suferință sau o bucurie la fel de puternică, ideea de suferință este întotdeauna predominantă. Căci durerea și, în primul rînd moartea, sînt atît de impresionante, încît atîta vreme cît ne aflăm în prezența oricărui lucru presupus a avea capacitatea de a genera fie durerea, fie moartea, ne este cu neputință să ne eliberăm cu totul de teroare. Și iarăși, știm din experiență că pentru a gusta plăcerea, nu este nevoie de

[16] *Iliada*, IV, 440—445. (Longinus folosește ca ilustrare această referință în *Despre sublim*, IX).
[17] Partea I, Secțiunea VII.

nici un fel de mari desfășurări de forță ; ba mai mult decît atît, știm că asemenea eforturi ar duce în mare măsură la distrugerea satisfacției noastre : căci plăcerea trebuie să fie furată și nu să ni se impună din afară ; plăcerea urmează dorinței și voinței ; așadar, în general ne impresionează plăcut o mulțime de lucruri a căror forță este mult inferioară celei de care dispunem noi. În schimb, durerea este întotdeauna adusă de o putere care ne este superioară într-un fel sau altul, pentru că durerii nu ne vom supune niciodată de bună voie. Așadar, forța, violența, durerea și spaima sînt idei care ne iau cu asalt mintea în același timp.

Uitați-vă la un om, sau la oricare alt animal cu o forță prodigioasă ; ce idee vă vine în minte înainte de a avea timp să reflectați pe îndelete ? Că această forță va fi pusă în slujba dumneavoastră, a nevoilor, plăcerilor, confortului sau intereselor dumneavoastră, oricare ar fi ele ? Nu, cîtuși de puțin ! Emoția pe care o simțiți este teama ca nu cumva toată această putere să fie folosită în scopurile jafului, raptului și distrugerii [18]. Caracterul ei sublim derivă numai și numai din groaza care o însoțește îndeobște și aceasta se vede limpede din efectul său în acele foarte puține cazuri în care forța e lipsită de putința de a face rău. Atunci dispare orice urmă de sublim și puterea devine imediat vrednică de dispreț.

Boul este o făptură înzestrată cu multă forță ; dar este nevinovat și inofensiv, extrem de docil și cîtuși de puțin primejdios ; iată de ce impresia pe care ne-o face acest animal nu este cîtuși de puțin măreață. Și taurul este puternic ; dar puterea lui este de altă natură ; adeseori foarte distrugătoare, rareori (cel puțin în societatea noastră) de vreun folos *oarecare pentru* treburile noastre ; așadar, impresia pe care ne-o face cuvîntul „taur“ este măreață și adeseori își găsește un loc în descrieri sublime și în com-

[18] Vezi partea III, Secțiunea XXI.

parații înălțătoare. Să ne îndreptăm însă privirile spre un alt animal puternic din cele două unghiuri de vedere diferite din care îl putem privi. Calul văzut ca un animal folositor, potrivit pentru arat, pentru mers, pentru tras căruța sau trăsura, văzut în orice lumină a utilității sociale, calul n-are nimic sublim. Și totuși așa ne impresionează : „ Tu i-ai împodobit gîtul cu falnica lui coamă ?/Tu l-ai învățat să sară ușor ca o lăcustă ?/Nechezatul lui viteaz insuflă spaimă !/La oblînc îi sună tolba cu săgeți, fulgere aruncă sulița și lancea./De aprindere, de nerăbdare, el mănîncă — gonind — pămîntul cînd a sunat trîmbița nu mai are stîmpăr." [19]

În această descriere caracterul utilitar al calului dispare cu totul, iar teribilul și sublimul strălucesc puternic împreună. Avem neîncetat în jurul nostru animale a căror putere este considerabilă, dar nu periculoasă. Printre acestea nu căutăm niciodată sublimul : el se revarsă asupra noastră din bezna pădurii, din urletele pustietății și sălbăticiunii, sub forma leului, tigrului, panterei, ori rinocerului. Ori de cîte ori forța este doar folositoare și întrebuințată în folosul nostru sau pentru plăcerea noastră, ea nu este niciodată sublimă : căci nimic nu poate avea o acțiune plăcută asupra noastră, dacă nu operează conform voinței noastre ; iar pentru a avea o acțiune plăcută voinței noastre, trebuie să ne fie supus nouă ; și deci, nu poate fi niciodată izvorul unei concepții mărețe și impunătoare. În *Cartea lui Iov,* descrierea măgarului sălbatec este împinsă pînă la sublim, pur și simplu prin insistența asupra libertății animalului, prin insistența de a lansa o provocare la

[19] *Cartea lui Iov,* XXXIX, 19b, 20b, 24 (Cărturarul religios Robert Lowth (1710—1787) citează acest pasaj pentru a-și dovedi afirmația că această carte a Bibliei „este adaptată după toate privințele ațîțării spaimei ; și,... este însuflețită pretutindeni de spiritul adevărat al sublimului" *(Prelegeri despre poezia sacră a evreilor,* traducerea, în engleză, a lui G. Gregory, 1787, II, 428, 424).

adresa omenirii ; altfel, descrierea unui asemenea animal n-ar fi avut nimic nobil în ea : „Cine a lăsat slobod măgarul sălbatec și l-a deslegat de la iesle ?/ I-am dat pustiul ca să-l locuiască și pămîntul sărat l-am hărăzit ocol ;/ El își bate joc de zarva orașelor, el nu aude strigătele niciunui stăpîn ;/ El străbate munții, locul său de pășune și umblă după orișice verdeață."[20]

Magnifica descriere a unicornului și leviatanului din aceeași carte a *Bibliei* este plină de aceleași înălțătoare detalii circumstanțiale : „Voi-va bivolul sălbatec să se bage la tine slugă și să petreacă noaptea lîngă ieslele tale ? Poți tu să-l legi cu funia de gît și să tragă grapă, după tine, peste arătură ? / Poți să te încrezi în el, fiindcă este atît de tare și să-i lași în grijă munca ta ? / Putea-vei tu să prinzi Leviatanul cu undița, ori să-l legi de limbă cu o sfoară ? / numai înfățișarea lui și te dă la pămînt. / Ori va face cu tine legămînt și-l vei lua la tine rob pe toată viața ?" [21]

Pe scurt, oriunde vom găsi imaginea puterii și indiferent în ce lumină vom privi vigoarea, vom observa pe tot parcursul sublimul, mergînd mînă în mînă cu spaima și disprețul ca însoțitor al unei puteri servile și inofensive. Neamul cîinilor — indiferent de nenumăratele lor rase — are în general destulă putere și repeziciune ; și ei și le folosesc, după cum folosesc și alte valoroase calități pe care le posedă, în mare măsură, spre binele și bucuria noastră. Într-adevăr cîinii sînt cele mai sociabile, mai afectuoase și mai prietenoase animale dintre toate creaturile care nu cuvîntă ; dar dragostea se apropie mult mai tare de dispreț decît își închipuie în general oamenii. De aceea, cu toate că-i mîngîiem pe cîini, le folosim numele în modul cel mai josnic și mai disprețuitor cu putință, cînd avem

[20] *Cartea lui Iov,* XXXIX, 5b—8a (citatele din traducerea Galaction — Radu Nicodim).

[21] *Ibidem,* 9a, 10a, 11a ; XLI, 1a, 4 9b.

de adus reproșuri cuiva ; și această denumire reprezintă semnul obișnuit al celui mai de jos punct al disprețului și grosolăniei în toate limbile.

Lupii n-au mult mai multă forță decît unele specii de ciini ; dar din pricina ferocității lor nestăpînite noțiunea de lup nu este deloc vrednică de dispreț ; și nu este niciodată exclusă din descrierile și comparațiile grandioase.

Așadar, ne impresionează forța, care este o putere naturală. Puterea generată de instituții și investită în regi și comandanți are aceleași legături cu spaima. Suveranilor ne adresăm adeseori cu apelativul „temute doamne". Și am putea observa aici că tinerii, care au prea puțină experiență de viață și care n-au fost deprinși să stea în preajma unor oameni ce dețin puterea, sînt loviți îndeobște de o spaimă ce le răpește capacitatea de a-și folosi în mod corespunzător facultățile : „Atunci cînd ieșeam în poarta din sprinceana cetății și așezam în piață jilțul meu. / Tineretul văzîndu-mă se ascundea cu sfială", zice Iov [22]. Într-adevăr, atît de firească este această sfiiciune în fața puterii și atît de tare este ea înrădăcinată în structura noastră sufletească, încît foarte puțini oameni sînt în stare să și-o înfrîngă altfel decît frecîndu-se mult de treburile de prin lumea largă sau folosind destul de multă violență în cadrul comportării lor firești [23]. După cîte știu eu, mulți oameni sînt de părere că nici un fel de spaimă amestecată cu respect, nici un fel de groază nu ar însoți noțiunea de putere ; mulți au îndrăznit

[22] *Cartea lui Iov*, XXXIX, 7b — 8a.

[23] Iată ce scrie *Monthly Review*, XVI, într-o notă de la pagina 475 : „Este sigur că noi putem nutri cele mai sublime idei despre divinitate, fără a ne-o închipui ca pe un zeu al spaimei. Tot ceea ce sporește stima noastră pentru un obiect descris trebuie să constituie o sursă puternică a sublimului ; iar stima este o pasiune strîns legată de dragoste : uimirea noastră în fața sublimului se naște tot atît de des dintr-o dragoste sporită, ca și dintr-o teamă sporită".

chiar să afirme că putem foarte bine contempla pînă și imaginea divinității fără vreo emoție de acest fel. Cînd am tratat prima dată acest subiect, am evitat anume să introduc ideea unei ființe atît de mărețe și impresionante, ca exemplu dat în cadrul unei discuții atît de puțin grave ca cea de față ; și totuși, mi-a venit adeseori în minte, nu atîta ca o obiecție adusă concepțiilor mele în această privință, cît mai degrabă ca o viguroasă confirmare a lor. Nădăjduiesc că în ceea ce voi spune de aici înainte voi izbuti să mă feresc de înfumurare, căci este aproape imposibil pentru vreun muritor să vorbească exact în cadrul limitelor cuvenite.

Voi spune, așadar, că deși considerăm imaginea divinității pur și simplu ca un obiect al înțelegerii, care formează o noțiune complexă a puterii înțelepciunii, dreptății și bunătății — toate acestea extinse într-o măsură care depășește cu mult granițele înțelegerii noastre — în timp ce considerăm divinitatea în această lumină rafinată și abstractizată, — imaginea și emoțiile nu sînt afectate decît foarte puțin sau chiar deloc. Dar întrucît sîntem ținuți de condiția naturii noastre să ne ridicăm la aceste idei pure și intelectuale, prin intermediul imaginilor sensibile, și să judecăm aceste calități divine prin acțiunile și strădaniile lor evidente, ne este foarte anevoie să ne deslușim ideea despre cauză din manifestarea efectelor care duc la cunoașterea ei.

Așadar, cînd contemplăm divinitatea, atributele ei și modul ei de a opera, venind dimpreună spre mintea noastră, ajung să se îmbine într-un fel de imagine sensibilă, și tocmai în felul acesta ajung să afecteze imaginația. Acuma, cu toate că e posibil ca într-o idee justă despre divinitate să nu fie predominante nici unele din atributele ei, totuși pentru imaginația noastră, puterea ei este cea mai impresionantă. Este nevoie de oarecari reflecții, de oarecari comparații pentru a ne convinge de înțelepciunea, dreptatea și bunătatea Dumnezeirii ;

în schimb este suficient să deschidem ochii pentru a ne izbi puterea ei.

Dar în timp ce contemplăm un obiect atît de vast — chipurile sub aripa unei forțe atotputernice și fiind pătrunși din toate părțile de această forță omniprezentă — începem să ne micșorăm, să fim reduși la nimicnicia propriei noastre naturi, și, într-un fel, sîntem anihilați în fața acestei forțe. Și cu toate că luarea în considerare a celorlalte atribute ale ei ar putea să ne aline în oarecare măsură temerile, totuși nici un fel de convingere referitoare la dreptatea cu care-și exercită puterea, sau la îndurarea care-i diminuează și-i îndulcește puterea, nu poate îndepărta pe deplin spaima generată în mod firesc de o forță căreia nu-i poate rezista nimic. Dacă ne bucurăm, ne bucurăm tremurînd; și chiar și în timp ce profităm de anumite avantaje pe care le primim, nu putem decît să ne înviorăm în fața unei puteri care ne poate conferi avantaje de o importanță atît de impresionantă. Cînd profetul David contempla minunile înțelepciunii și puterii care sînt etalate în alcătuirea omului, el pare să fie cuprins de un fel de spaimă divină, și strigă: „Slăvescu-te că sînt minunat întocmit" [24]. Un poet păgîn are un sentiment similar; Horațiu vede aici ultimul efort al curajului filosofic, de a privi fără spaimă și uimire această imensă și strălucitoare țesătură a universului:

Hunc solem, et stellas, et decedentia certis
Tempora momentis, sunt qui formidine nulla
Imbuti spectent.

Sînt oameni ce se pot uita fără nici o tulburare la soare, la stele și la înșiruirea de date statornice, a anotimpurilor[25].

[24] Psalmul CXXXIX", (Gala Galaction 138), versul 14. Lowth comentează acest psalm la sfîrșitul unei prelegeri care evidențiază lauda puterii Domnului în poezia ebraică: „Celebrează caracterul atotștiutor al divinității și incomparabila artă și măiestrie manifestată în crearea trupului omenesc" *(Prelegeri*, II, 283).

[25] *Epistole*, I, vi, 3—5 (trad. Eugen Lovinescu).

Lucrețiu este un poet care nu poate fi suspectat de o cedare ușoară în fața spaimelor superstițioase; și totuși, cînd el presupune că întregul mecanism al naturii a fost desfăcut și descoperit de maestrul filosofiei sale, entuziasmul său în fața acestei priveliști magnifice pe care a reprezentat-o în culorile unei poezii atît de îndrăznețe și vioaie, este umbrit de o undă de spaimă și groază tainică:

His tibi me rebus quadam Divina voluptas
Percipit, adque horror, quod sic Natura tua vi
Tam manifesta patet ex omni parte retecta.

„...iar cînd le văd pe toate, — atunci
O, sfînt fior, divină voluptate,
Ascunsurile firii mi s-arată
De pretutindeni, date la lumină
De geniul tău" [26].

Dar simpla Scriptură nu poate oferi singură toate ideile referitoare la măreția acestui subiect. În Scriptură, ori de cîte ori este înfățișat Dumnezeu, ori de cîte ori vorbește el, se face apel la tot ce este mai înspăimîntător în natură pentru a intensifica efectul solemn și grozav al prezenței divine. Psalmii și cărțile profeților sînt întesate de asemenea exemple. Psalmistul spune: „Pămîntul s-a cutremurat și cerurile s-au topit de fața ta, Dumnezeule"[27].

Și ceea ce este remarcabil, pictura păstrează același caracter, nu numai cînd se presupune că Dumnezeu se pogoară pentru a se răzbuna pe ticăloși, ci chiar și atunci cînd el exercită aceeași plenitudine a puterilor sub forma unor acte de bunăvoință față de omenire: „Clătitu-s-a pămîntul de fața Domnului, de fața Dumnezeului lui Iacov/Cel ce a prefăcut piatra în iezer și stînca în izvor de apă curgătoare."[28]

[26] *De Rerum Natura* (Despre natura lucrurilor) III, 28—30 (trad. T. Naum).

[27] „Psalmul LXVIII", (Gala Galaction, 67, 9), 8

[28] „Psalmul CXIV", (Gala Galaction, 113) 7—8

Nu am mai sfîrşi niciodată dacă am enumera toate pasajele din scriitorii religioşi ca şi din cei profani, care stabilesc sentimentul general al omenirii, referitor la îmbinarea inseparabilă a unei spaime sacre şi respectuoase cu ideile noastre despre divinitate. De aici şi cunoscuta maximă, *primos in orbe deos fecit timor* (pe cei dintîi zei de pe lume i-a zămislit frica).[29] Se prea poate ca această maximă să fie falsă în ceea ce priveşte originea religiei (şi eu chiar cred că este greşită). Cel ce a alcătuit această maximă şi-a dat seama cît de greu pot fi separate aceste idei, dacă ignorăm faptul că noţiunea de putere măreaţă trebuie întotdeauna să preceadă spaima pe care ne-o inspiră. Dar această spaimă urmează în mod inevitabil imaginii unei asemenea puteri, de îndată ce este stîrnită în minte. Tocmai pe baza acestui principiu religia adevărată conţine — şi trebuie să conţină — un amestec atît de amplu de teamă salutară ; tocmai pe baza acestui principiu religiile false nu se sprijină în general pe nimic altceva decît pe teamă. Înainte ca religia creştină să fi umanizat ideea de divinitate, ca să spunem aşa, şi s-o fi adus oarecum mai aproape de noi, se vorbea prea puţin despre dragostea pentru Dumnezeu. Discipolii lui Platon aveau ceva din asta, dar prea puţin.[30] Ceilalţi scriitori ai antichităţii păgîne — indiferent dacă erau poeţi sau filosofi — n-aveau nimic din ea. Iar

[29] Cf. Statius, *Thebaida*, III, 661.

[30] De exemplu Plotin (203 ? — 270 ?) : „Deoarece Sufletul se deosebeşte de Dumnezeu, şi totuşi izvorăşte din el, în mod normal îl iubeşti... este firesc ca Sufletul să-l îndrăgească pe Dumnezeu şi să dorească a se contopi cu el, tot aşa cum fiica unui tată nobil este însufleţită de o dragoste nobilă“ (W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, ediţia a III-a, 1941, II, 140). Se prea poate ca Burke să fi fost călăuzit către Plotin de lectura platonicianului de la Cambrige, Ralph Cudworth a cărui lucrare *The True Intellectual System of the Universe* (Adevăratul sistem intelectual al universului, 1743) se afla pe lista cărţilor din biblioteca lui Burke scoase în vînzare (Nr. 138 din catalog).

cei care se gîndesc cu ce nemărginită atenţie, prin ce nepăsare faţă de orice obiect pieritor, datorită căror deprinderi îndelungate de pietate şi contemplare este capabil orice om să ajungă la o dragoste şi devoţiune deplină faţă de divinitate, cei care ţin aşadar seamă de aceste lucruri, vor înţelege uşor că nu este primul, cel mai firesc şi cel mai izbitor efect generat de această idee. Astfel, am urmărit puterea de-a lungul mai multor trepte şi gradaţii ale sale, pînă la cea mai înaltă din toate, unde, în cele din urmă imaginaţia noastră se pierde ; şi noi găsim groaza absolut pe tot parcursul acestei înaintări, ca un însoţitor inseparabil şi mergînd şi crescînd mînă-n mînă cu ea, pînă unde putem să ţinem pasul cu ele. Acuma, întrucît puterea este fără doar şi poate o sursă capitală a sublimului, aceasta ne va indica în mod evident de unde provine energia ei, şi în ce categorie de idei ar trebui s-o plasăm ca să se îmbine cel mai fericit cu ele.

Secţiunea VI
PRIVAŢIUNILE

Toate privaţiunile generale sînt mărete, pentru că toate sînt teribile : pustietatea, bezna, singurătatea şi tăcerea. Cu ce văpaie a imaginaţiei, şi totuşi cu ce judecată severă a adunat Vergiliu laolaltă toate aceste împrejurări, ştiind că toate imaginile unei demnităţi înspăimîntătoare ar trebui să se unescă la gura iadului ! Acolo, înainte de a dezvălui tainele marelui adînc, pare să fie cuprins de o spaimă religioasă, şi să se retragă, uimit de îndrăzneala propriului său plan :

Dii quibus imperium est animarum, umbrae ; silentes !

Et Chaos, et Phlegethon ! loca nocte silentia late ?

Sit mihi fas audita loqui! sit numine vestro
Pandere res alta terra et caligine mersas!
Ibant obscuri, sola sub nocte, per umbram,
Perque domos Ditisc vacuas, et inania regna[31]
Zeii puterii, stăpîni pe suflete, umbre-*amuţite*,
Chaos şi Phlegeton tu, voi locuri *tăcute-ale nopţii*,
Fie-mi iertat să vestesc ce-auzit-am acolo; ce-ascunde
Vechiul pămînt în adîncuri şi-n noapte, prin voi să descopăr!
Merg *singuratici* prin *neguri* acum şi *plumburoasele* drumuri,
Trec prin ţinutul lui Dis şi prin *goluri* şi *locuri deşerte*[32].

Secţiunea VII
AMPLOAREA

Măreţia dimensiunilor (vezi Partea a patra, Secţiunea IX) constituie o sursă puternică a sublimului. Lucrul acesta este prea evident şi observaţia a fost făcută prea adesea ca să mai aibă nevoie de vreo exemplificare; nu tot atît de obişnuit este însă ca oamenii să gîndească în care chipuri are măreţia dimensiunilor, amploarea, vastitatea sau cantitatea, efectul cel mai izbitor, căci cu siguranţă că există căi şi moduri prin care aceeaşi cantitate sau întindere să producă efecte mai mari decît în altele. Întinderea este o chestiune de lungime, de înălţime, sau de adîncime. Dintre toate acestea, lungimea ne impresionează cel mai puţin; o

[31] *Eneida*, VI, 264—9 (citat greşit în original).
[32] Traducere de G. Coşbuc

sută de metri de teren neted nu vor realiza niciodată un efect atît de puternic ca un turn înalt de 100 de metri, o stîncă sau un deal de aceeaşi altitudine. Tot aşa sînt înclinat să-mi închipui că înălţimea este mai puţin măreaţă decît adîncimea şi că sîntem mai impresionaţi privind în jos într-o prăpastie, decît privind în sus la orice obiect de înălţime egală; totuşi, nu sînt foarte sigur de acest lucru. O perpendiculară are mai multă putere de a genera sublimul decît un plan înclinat; iar efectul produs de o suprafaţă aspră şi accidentată pare să fie mai puternic decît al aceleiaşi suprafeţe cînd este netedă şi lustruită.

Ar însemna să ne abatem mult de la discuţia noastră dacă am încerca să pătrundem aici cauzele acestor aparenţe; dar în orice caz, ele oferă un cîmp vast şi rodnic pentru speculaţii. (Şi totuşi, poate n-ar fi greşit să mai adăugăm cîte ceva la aceste remarci referitoare la magnitudine; de pildă că, după cum marea extremă a dimensiunii este sublimul, tot aşa şi ultima extremă a micimii este în oarecare măsură sublimă; cînd ne ocupăm de divizibilitatea infinită a materiei, cînd urmărim viaţa animală pînă la aceste fiinţe excesiv de mici şi totuşi organizate, care scapă celor mai fine percepţii senzoriale, cînd ne împingem descoperirile încă şi mai jos şi luăm în consideraţie acele creaturi cu multe grade mai mici, şi scara descrescîndă a existenţei — în urmărirea cărora se pierd nu numai simţurile, dar şi imaginaţia — ajungem să fim copleşiţi şi uimiţi de minunile minuţiei; şi nici nu mai putem să mai distingem efectul acestei micimi extreme, de vastitatea însăşi. Căci împărţirea trebuie să fie la fel de infinită ca şi adunarea, deoarece ideea unei unităţi perfecte nu poate fi atinsă mai uşor decît aceea a unui întreg desăvîrşit căruia nu i se mai poate adăuga nimic.)

Secţiunea VIII
NEMĂRGINIREA

O altă sursă a sublimului o constituie nemărginirea ; dacă nu cumva sublimul chiar ţine de ea. Nemărginirea are tendinţa de a turna în mintea omului acel gen de spaimă încîntătoare care constituie efectul cel mai autentic şi testul cel mai adevărat al sublimului. Există prea puţine lucruri care să poată deveni obiectele simţurilor noastre şi care să fie cu adevărat nemărginite, prin însăşi natura lor. Dar ochiul nefiind capabil să perceapă graniţele multor lucruri, ele par nemărginite şi produc aceleaşi efecte ca şi cum ar fi cu adevărat infinite. Tot aşa sîntem induşi în eroare dacă părţile vreunui obiect amplu au continuări în număr nedefinit, astfel încît imaginaţia nu întîmpină nici un fel de piedică atunci cînd se arată înclinată să le extindă după propria sa poftă.

Ori de cîte ori repetăm frecvent vreo idee, printr-un soi de mecanism, mintea o repetă mult după ce cauza sa primordială a încetat să mai opereze[33]. Un exemplu ar fi şi cazul în care ne învîrtim în loc : cînd ne reaşezăm, obiectele din jur par să continue a se învîrti. După o succesiune îndelungată de zgomote, cum ar fi o cădere de apă sau bătaia unor baroase, ciocăniturile şi revărsatul apei continuă să se repete în închipuirea noastră mult timp după ce sunetele iniţiale au încetat s-o mai afecteze ; şi ele se sting în cele din urmă într-o gradaţie descendentă abia perceptibilă. Dacă ţineţi în sus o prăjină perfect dreaptă, cu ochiul aţintit la un capăt, vi se va părea că ea se întinde pe o lungime aproape incredibilă[34]. Faceţi o serie de semne uniforme şi echidistante pe această prăjină, şi ele vor crea aceeaşi iluzie, părînd că se multiplică la nesfîrşit. Simţurile, impresionate puternic de o anumită manieră, nu-şi pot schimba repede tendinţa generală şi nici nu se pot adapta altor lucruri ; dar ele continuă pe vechiul lor făgaş, pînă cînd scade puterea primului imbold. Iată raţiunea unui fenomen foarte frecvent la nebuni : ei rămîn zile şi nopţi în şir, uneori chiar ani întregi,pradă repetării constante a unei observaţii, a unei plîngeri, a unui cîntec care le-a impresionat puternic imaginaţia lor dereglată la începutul nebuniei lor, iar fiecare repetiţie îi sporeşte din nou puterea; vălmăşagul minţii lor, neţinut în frîu de opreliştile raţiunii, duce repetiţiile pînă la sfîrşitul vieţii lor.

Secţiunea IX
SUCCESIUNEA ŞI UNIFORMITATEA

Succesiunea şi uniformitatea părţilor constituie infinitul artificial : 1) succesiunea, care cere ca părţile să continue atîta vreme şi într-o asemenea direcţie încît impulsurile lor frecvente transmise simţurilor să impresioneze imaginaţia inculcîndu-i ideea progresului lor dincolo de limitele lor reale ; 2) uniformitatea — întrucît dacă figurile părţilor respective se schimbă, imaginaţia întîlneşte un obstacol la fiecare schimbare ; sfîrşitul unei idei şi începutul alteia ţi se înfăţişează cu prilejul fiecărei schimbări ; aşadar, devine imposibil să continui această progresie neîntreruptă, singura capabilă de a pune amprenta nemărginirii pe

---

[33] Partea IV, secţiunea XII. În pasajul care urmează e posibil ca Burke să fie îndatorat lui David Hartley care — în ale sale *Observations on Man* (Observaţii asupra omului, ediţia a V-a 1810), I, 9—11 — discută felul în care „Senzaţiile rămîn în Minte o vreme după ce Obiectele sensibile au fost îndepărtate". Este interesant de observat că în cuprinsul discuţiei sale, Hartley citează pasajul din *Optica* lui Newton pe care-l avea probabil în minte Burke la pagina 202.

[34] Partea IV, secţiunea XIII/XIV (?)

obiecte finite [35]. Bănuiesc că tocmai în acest gen de infinitate artificială ar trebui să căutăm cauza efectului măreț pe care îl produce un rotund. Căci într-un rotund — indiferent dacă e vorba de o clădire sau de o plantație, — nu poți fixa nicăieri o graniță ; ori încotro te întorci, același obiect pare să continue încă, iar imaginația nu are pic de odihnă. Dar părțile trebuie să fie și uniforme, și dispuse în mod circular, pentru a da forța deplină acestei figuri ; pentru că orice deosebire, indiferent dacă e vorba de dispoziția ei sau de figura respectivă, sau chiar de culoarea părților, dăunează foarte mult ideii de mărginire pe care orice schimbare o oprește și o întrerupe negreșit, fiecare modificare aducînd începutul unei noi serii. Pornind de la aceleași principii ale succesiunii și uniformității, înfățișarea grandioasă a străvechilor temple păgîne, în general de formă alungită, cu un șir de pilaștri sau stîlpi uniformi de ambele părți, poate fi explicată cu multă ușurință. De asemenea, se poate găsi un izvor similar al efectului de măreție pe care-l produc intervalele dintre bănci în multe din vechile noastre catedrale. Forma de cruce folosită în unele biserici nu mi se pare chiar atît de recomandabilă ca paralelogramul anticilor ; sau cel puțin îmi închipui că nu este foarte potrivită pentru exterior. Căci — presupunînd că brațele crucii ar fi egale din toate părțile, — dacă ești așezat pe o direcție paralelă cu oricare dintre pereții laterali sau dintre colonade, în locul unei iluzii optice care să sugereze o alungire a clădirii mai mare decît cea reală, ți se retează o mare parte (două treimi) din lungimea ei reală ; iar pentru a împiedica orice posibilitate de progresie,

[35] Domnul Addison, în eseurile sale din revista *Spectator* (e vorba de numărul 415—ed.) referitoare la bucuriile imaginației, consideră că așa este, întrucît într-o rotondă vezi dintr-o privire jumătate din clădire. Eu nu cred că asta este cauza adevărată. (N.a.).

brațele crucii, pornind într-o direcție nouă, formează un unghi drept cu axul principal și prin aceasta abat întru totul imaginația de la repetiția ideii anterioare. Sau să presupunem că privitorul, indiferent unde este plasat, se uită direct la o asemenea clădire : Care va fi consecința ? Negreșit aceea că o bună parte a bazei fiecărui unghi, formată de intersecția brațelor crucii, se va pierde în mod inevitabil ; firește că întregul trebuie să presupună o figură frîntă, neregulată ; luminile trebuie să fie inegal distribuite — cînd puternice, cînd slabe ; astfel lipsește acea nobilă gradație pe care o aduce întotdeauna perspectiva asupra unor părți dispuse fără întrerupere pe o linie dreaptă. Unele dintre aceste obiecte, sau poate chiar toate, se vor ridica împotriva oricărei figuri cruciforme, indiferent de unghiul din care o privești. Le-am exemplificat prin crucea grecească, la care aceste defecte apar cel mai vizibil ; dar ele se văd într-o măsură oarecare la toate tipurile de cruci. Într-adevăr, nimic nu dăunează mai mult măreției unor clădiri, decît abundența unghiurilor ; un defect vădit la multe din ele și care, datorită unui fel de sete nestăpînită de varietate, ori de cîte ori devine elementul dominant, cu siguranță va lăsa prea puțină libertate veritabilului bun gust.

Secțiunea X
MĂRIMEA ÎN CONSTRUCȚII

S-ar părea că dimensiunile mari sînt o necesitate pentru a atinge sublimul într-o construcție ; căci pe temelia unor părți puțin numeroase și încă și de mici dimensiuni, imaginația nu se poate înălța pînă la ideea nemărginirii. Nici un fel de grandoare a manierei nu poate compensa în mod eficace lipsa unor dimensiuni

corespunzătoare. Nu există nici un fel de primejdie de a-i atrage pe oameni la proiecte exagerate prin această regulă ; regula în sine poartă în ea și avertismentul împotriva exagerării, întrucît o lungime prea mare a clădirilor distruge scopul măreției pe care era destinată să-l promoveze ; perspectiva îl micșorează în înălțime, cîștigînd în lungime ; și îl va reduce la un punct, tranformînd întreaga figură într-un fel de triunghi, — cea mai puțin plăcută și de efect din aproape toate figurile ce se pot înfățișa ochiului. Am observat întotdeauna cum colonadele și bulevardele mărginite de arbori, chiar dacă erau de lungime modestă, aveau o grandoare incomparabil mai mare decît atunci cînd li se permitea să acopere distanțe imense. Un adevărat artist ar trebui să reverse asupra spectatorilor iluzii generoase și efectul unor proiecte din cele mai nobile prin metode foarte facile. Planurile care sînt vaste numai prin dimensiunile lor reprezintă întotdeauna semnul unei imaginații banale și lipsită de elevație. Nici o operă de artă nu poate fi măreață dacă nu oferă o iluzie ; orice abatere de la această regulă constituie prerogativa exclusivă a naturii. Ochi buni stabilesc o medie între o lungime sau o înălțime excesivă (căci aceeași obiecție se poate ridica împotriva amîndurora) și o cantitate insuficientă sau întreruptă ; și poate că nu e greu de verificat cu o exactitate acceptabilă, dacă a fost țelul meu să pătrund prea adînc în detaliile vreunei arte.

Secțiunea XI
NEMĂRGINIREA ÎN OBIECTELE AGREABILE

Deși de o natură diferită, nemărginirea reprezintă sursa multora din bucuriile pe care

ni le fac imaginile agreabile, precum și a unei mari părți din desfătarea conferită de imaginile sublime. Primăvara este cel mai plăcut din toate anotimpurile ; iar cele mai tinere animale — chiar dacă sînt departe de perfecțiunea maturității — ne oferă o senzație mai agreabilă decît cele care au crescut pe deplin ; aceasta se datorește faptului că imaginația se lasă cu bucurie hrănită de făgăduiala de a mai primi ceva, și nu se declară mulțumită de obiectul înfățișat acum simțurilor. Adeseori am găsit mai multe lucruri încîntătoare în schițele neterminate ale unei gravuri, decît în lucrarea finisată ; și bănuiesc că aceasta se datorează cauzei pe care am descris-o acum.

Secțiunea XII
DIFICULTATEA

O altă sursă de măreție o constituie dificultatea [36]. Cînd orice operă pare să fi cerut o forță și o trudă imensă pentru realizarea ei, ideea este grandioasă. Menhirele de la Stonehenge nu au în ele nimic admirabil nici din punctul de vedere al dispoziției ori alcătuirii, nici din cel al ornamentației ; și totuși acele mase uriașe și informe de piatră, puse cap la cap și urcate una peste alta, ne îndreaptă mintea către imensele forțe necesare pentru realizarea unei asemenea lucrări. Mai mult decît atît, aspectul necioplit al acestei opere îi sporește grandoarea, întrucît exclude ideea de artă, de iscusință, de plăsmuire ; într-adevăr, dexteritatea produce un cu totul alt efect, substanțial diferit de acesta.

---

[36] Partea IV, secțiunile IV, V, VI.

Secţiunea XIII
ABUNDENŢA

Şi splendoarea constînd în abundenţă sau somptuos constituie un izvor al sublimului. O cantitate imensă de lucruri, care sînt splendide sau valoroase, este magnifică în sine. Cerul înstelat, deşi se prezintă atît de des privirii noastre, nu încetează niciodată să stîrnească ideea de măreţie. Aceasta nu se poate datora vreunui lucru implicit în stelele înseşi, considerate separat. Cu siguranţă că singur numărul poate constitui cauza acestui fenomen. Aparenta dezordine intensifică grandoarea, căci aspectul îngrijit contrazice în mare măsură ideile noastre despre măreţie. Şi pe urmă, stelele sînt dispuse într-o asemenea învălmăşeală aparentă, încît ne este absolut cu neputinţă să le numărăm. Tocmai aceasta le conferă avantajul unui soi de infinitate [37].

În operele artistice, acest gen de măreţie care constă în abundenţă, trebuie să fie acceptat cu multă prudenţă, întrucît bogăţia unor elemente strălucitoare nu trebuie să constituie un ţel şi nici să ceară eforturi prea mari ; de asemenea, pentru că în multe asemenea cazuri o atare învălmăşeală splendidă ar putea elimina orice utilitate, care trebuie urmărită cu cea mai mare grijă în majoritatea operelor de artă ; în al treilea rînd pentru că nu trebuie să uităm că dacă n-ai avut posibilitatea să produci prin dezordine aparenţa infinităţii, vei rămîne doar cu dezordinea, fără nici un pic de măreţie.

Există însă un gen de jocuri de artificii şi cîteva alte lucruri care dau rezultate bune în sensul acesta şi sînt cu adevărat grandioase. (De asemenea, există multe descrieri la poeţi şi oratori care-şi datorează caracterul sublim unei bogăţii sau risipe de imagini, datorită cărora

[37] Pentru o idee similară vezi John Locke, *Eseu*, II, XVII, 9.

mintea este atît de orbită şi uluită încît nu mai poate să urmărească foarte exact coerenţa şi armonia comparaţiilor în mod necesar cerute în orice altă ocazie. Acum nu pot aminti vreun exemplu mai izbitor în această privinţă decît descrierea armatei regelui pe care o face Shadescrierea armatei regelui pe care o face Shakespeare în cronica sa *Henric IV* :

...Toţi înzăoaţi în arme,
Cu penele de struţ fîlfîitoare
Bat din aripi ca vulturii la scaldă ;
Ca-n basm lucesc în platoşe de aur,
Învăpăiaţi ca luna lui fierar
Şi falnici precum soarele de vară,
Zglobii ca iezii, crunţi ca tăuraşii
Văzutu-l-am pe Harry, încoifat,
Înveşmîntat în fier şi cu pulpare
Făcîndu-şi vînt ca-ntraripatul Hermes,
În şa atît de sprinten şi uşure
Încît ai fi crezut că-i un arhanghel
Venit să-nfrîne pe focosul Pegas.[38]

În acea excelentă carte a Bibliei, remarcabilă pentru vioiciunea descrierilor sale, precum şi pentru caracterul pregnant şi pătrunzător al sentenţelor sale, *Înţelepciunea fiului lui Sirah*, există o splendidă descriere a marelui preot Simon, fiul lui Onias ; şi este un exemplu strălucit pentru problema pe care o discutăm : Cît de măreţ era în şuvoiul poporului, cînd ieşea din casa Domnului ! / Ca luceafărul de dimineaţă în mijlocul norului ; ca luna plină în zilele ei. / Ca soarele strălucind peste locaşul celui Preaînalt şi ca arcul curcubeului luminînd în norii măririi. / Ca floarea trandafirului în zilele primăverii, ca floarea crinului la curgerea apelor. / Ca odrasla Libanului în zilele verii, ca focul şi ca tămîia pe căţue. / Ca vasul cel de aur, bătut şi împodobit cu tot felul de piatră

[38] *Henric IV*. Partea I, actul IV, scena I, versurile 97—109 (traducere de Dan Duţescu).

scumpă. / Ca măslinul ce odrăslește roade, și ca chiparosul ce se înalță în nori. / Cînd lua el haina măririi și se îmbrăca în toată podoaba, / Cînd se suia el în altarul cel sfînt, se umplea de slavă sfîntul locaș, iar cînd primea părțile din mîinile preoților și el stătea lîngă focul de pe altar, / Împrejurul lui fiind cununa fraților, el părea atunci ca odrasla cedrului în Liban, și ei îl înconjurau pe el ca stîlpările de finic. / Și toți fiii lui Aron erau întru mărirea lor și aducerea Domnului era în mîinile lor, înaintea a toată adunarea lui Israil. [39]

Secțiunea XIV
LUMINA

După cum am cercetat întinderea, în măsura în care este capabilă de a stîrni ideea măreției, vine rîndul analizei *culorii*. Toate culorile se bizuie pe *lumină*. Așadar, trebuie să ne ocupăm mai întîi de lumină, și odată cu ea, de antonimul ei, întunericul. În ceea ce privește lumina, pentru a face din ea o cauză capabilă să genereze sublimul, ea trebuie să fie însoțită de anumite detalii circumstanțiale, în afară de simpla ei facultate de a ne arăta alte obiecte. Simpla lumină este un lucru prea banal pentru a face o impresie puternică asupra minții, și fără o impresie puternică, nimic nu poate fi sublim. Dar o lumină ca cea a soarelui, impresionînd direct ochiul, așa cum copleșește simțul respectiv, reprezintă o idee foarte mare. Lumina de o putere inferioară, dacă se mișcă foarte repede capătă aceeași forță ; căci fulgerul este cu siguranță o sursă de măreție, pe care și-o datorează în special iuțelii extreme a mișcării sale. O trecere rapidă

[39] (Gala Galaction, *Înțelepciunea lui Isus Sirah*, cap. 50, 5—15).

de la lumină la întuneric sau de la întuneric la lumină are un efect încă și mai puternic.

Dar bezna produce mai multe idei sublime decît lumina. (Marele nostru poet era convins de acest lucru ; într-adevăr, atît de pătruns era el de această idee, atît de absorbit de puterea unui întuneric bine temperat, încît descriind înfățișarea Divinității, în mijlocul acestei abundențe de imagini magnifice, pe care grandoarea subiectului său l-a făcut să le reverse pretutindeni, el nu uită cituși de puțin obscuritatea ce înconjoară pe cea mai de neînțeles dintre toate ființele, ci

...cu măreția beznei împrejur
Își înconjoară tronul.[40]

Și, lucru nu mai puțin remarcabil, autorul nostru cunoștea taina păstrării acestei idei chiar și atunci cînd aparent se depărta cel mai tare de ea, cînd descria lumina și slava răspîndită de prezența divină ; o lumină care prin însuși excesul ei se transformă într-un fel de întuneric :

Lumina tare-ți face haină neagră.[41]

Iată o idee care este nu numai poetică într-un grad foarte înalt, dar și corectă, în sens strict și filosofic. Lumina de extremă intensitate, copleșind organele văzului, obliterează toate obiectele, așa că prin efectul ei se aseamănă întru totul cu bezna. După ce privim o vreme în soare, două pete negre — impresia pe care ne-o lasă — par să dăinuiască neîncetat dinaintea ochilor noștri. Așa se întîmplă că două idei atît de diametral opuse p cît își poate închipui omul, se împacă prin atracția extremităților ; în ciuda naturii lor potrivnice, ambele sînt făcute să concure la producerea sublimului. Și acesta nu este singurul caz în care extremele totale operează în mod similar în favoarea sublimului, care în

[40] Milton, *Paradisul pierdut*, II, 266—267.
[41] *Ibidem*, III, 380.

absolut toate lucrurile manifestă oroare față de mediocritate.

Secțiunea XV
LUMINA ÎN CONSTRUCȚII

După cum distribuirea chibzuită a luminii este un lucru important în arhitectură, merită să vedem în ce măsură se aplică această observație și construcțiilor. Cred, așadar, că toate edificiile destinate să transmită ideea de sublim ar trebui mai degrabă să fie sumbre și întunecoase, din două motive : în primul rînd pentru că din experiența altor situații se știe că bezna în sine are un efect mai puternic decît lumina asupra emoțiilor. În al doilea rînd, pentru a determina ca un obiect să devină foarte izbitor, ar trebui să-l facem să difere cît mai mult de obiectele cu care sîntem direct familiarizați ; așadar, cînd intri într-o clădire nu poți intra într-o lumină mai puternică decît cea de afară ; a intra într-un loc a cărui luminozitate este numai un pic mai scăzută, nu poate produce decît o diferență neînsemnată ; dar pentru a face tranziția întru totul izbitoare, trebuie să treci de la lumina cea mai puternică la întunericul potrivit și adaptat foloaselor arhitecturii. Noaptea ar fi valabilă regula contrarie, și din același motiv ; cu cît mai puternic este iluminată o încăpere în cursul nopții, cu atît mai măreață va fi emoția stîrnită de ea.

Secțiunea XVI
CULOAREA CA SURSĂ A SUBLIMULUI

Printre culori, acelea care sînt dulci sau vesele (poate cu excepția roșului intens care este foarte viu) nu sînt potrivite pentru a genera măreția imaginilor. Un munte imens acoperit de o iarbă verde strălucitoare nici nu se poate compara din acest punct de vedere cu un munte sumbru și întunecat ; cerul înnorat este mai măreț decît cel senin ; iar noaptea este mai sublimă și mai solemnă decît lumina zilei.

Așadar, într-un tablou istoric, o draperie de culori vesele sau țipătoare nu poate aduce niciodată efect fericit ; iar în clădiri, cînd țintim către cel mai înalt grad al sublimului, materialele și ornamentele nu trebuie să fie albe, verzi, galbene, albastre, de un roșu pal, și nici violete sau bălțate, ci de culori triste și întunecoase cum ar fi negrul, castaniul, vinețiul intens, purpuriul și altele asemenea. O abundență a poleirilor, mozaicurilor, picturilor sau statuilor nu contribuie decît în mică măsură la realizarea sublimului.

Nu e nevoie ca această regulă să fie pusă în aplicare decît acolo unde se tinde către realizarea unui grad uniform de sublim izbitor, și asta în toate detaliile ; căci nu putem să nu observăm că acest gen de măreție tristă, chiar dacă este foarte înaltă, nu trebuie să fie căutată la toate felurile de clădiri, deși grandoarea trebuie urmărită în ele ; în asemenea cazuri, sublimul trebuie să izvorască din alte surse. Dar cu un avertisment foarte strict împotriva oricărui lucru ușurel sau rîzăreț ; căci nimic nu ucide mai cumplit orice gust al sublimului.

Secțiunea XVII
SUNETUL ȘI TĂRIA LUI

Ochiul nu este singurul organ sensorial prin care se poate obține emoția sublimului. Sunetele dețin și ele o mare putere în ceea ce privește aceste emoții ca și majoritatea celorlalte. Nu mă refer la cuvinte, întrucît cuvintele nu ne impre-

sionează pur şi simplu prin sonoritatea lor, ci prin mijloace cu totul diferite. Intensitatea sonoră excesivă este suficientă în sine pentru a copleşi sufletul, pentru a-i suspenda activitatea, pentru a-l umple de groază. Zgomotul unor mari cascade, urletul furtunii, tunetul sau bubuitul artileriei stîrnesc în minte senzaţii mari şi impresionante, deşi în asemenea genuri de sunete nu găsim nici un fel de artificiu sau delicateţe. Ţipetele mulţimii au un efect similar; prin simpla tărie a sunetelor, ele uluiesc şi năucesc atît de tare imaginaţia, încît în graba şi zăpăceala minţii, nici măcar cele mai echilibrate temperamente nu pot evita să fie tîrîte în jos şi să se alăture ţipetelor comune şi hotărîrii comune a gloatei.

Secţiunea XVIII
ABRUPTUL

Un început abrupt sau încetarea abruptă a unui sunet care are o forţă cît de cît considerabilă, produce un efect similar. Atenţia este stîrnită de acest fenomen; facultăţile mintale sînt îmboldite, puse oarecum în gardă. Dacă ceva facilitează văzului sau auzului nostru trecerea de la o extremă la alta, asta nu generează spaimă şi, deci, nu poate constitui o cauză de măreţie. Orice lucru brusc şi neaşteptat ne face să tresărim; adică avem o percepţie a primejdiei şi firea noastră ne trezeşte pentru a ne păzi de ea. Se poate observa că un singur sunet de oarecare intensitate, chiar dacă are o durată foarte scurtă, capătă un efect măreţ dacă e repetat la anumite intervale. Puţine lucruri sînt mai înspăimîntătoare decît bătaia unei pendule mari, cînd tăcerea nopţii ne împiedică atenţia să se distribuie în prea multe părţi. Acelaşi lucru se

poate spune şi despre o singură bătaie de tobă, repetată după o pauză; de asemenea, despre bubuiturile succesive ale tunurilor în depărtare; toate efectele menţionate în această secţiune au cauze mai mult sau mai puţin similare.

Secţiunea XIX
INTERMITENŢA

Un sunet slab, tremurător, intermitent, chiar dacă în unele privinţe pare opusul celor pomenite puţin mai înainte, produce sublimul. Merită să analizăm puţin acest lucru. Faptul în sine este cu siguranţă pricinuit de experienţa proprie a fiecărui om, precum şi de reflecţiile sale. Am mai observat deja[42] că noaptea ne sporeşte groaza poate într-o măsură mult mai mare decît oricare alt lucru; aşa e în firea noastră ca — orî de cîte ori nu ştim ce ni se poate întîmpla — să punem răul înainte. Iată de ce această nesiguranţă este atît de îngrozitoare încît adeseori încercăm să scăpăm de ea chiar cu riscul vreunui rău foarte sigur. Acuma, anumite sunete slabe, confuze, nedesluşite ne lasă în aceeaşi stare de nelinişte înspăimîntată referitoare la cauzele lor, ca şi absenţa luminii sau o lumină tremurătoare în privinţa obiectelor ce ne înconjoară:

Quale per incertam lunam sub luce maligna
Est iter in silvis

Cum la-ndoielnice zări de slabă lumină de lună
Trece-o potecă prin codri....[43]

---

[42] Secţiunea III
[43] Vergiliu, *Eneida*, VI, versurile 270—271 (trad. G. Coşbuc)

O umbră slabă, cu firul de lumină, iată,
Al unei lămpi a cărei viață-ncet se stinge;
Cum luna noaptea, în nori înveșmîntată,
Aceluia ce umblă cu frica-n sîn i se arată
(Edmund Spenser[44]).

Dar o lumină care acum apare și acum ne părăsește, și tot așa se aprinde și se stinge este mai sterilă decît bezna cea mai întunecată; iar niște sunete nedeslușite, nesigure, pot deveni mai alarmante decît tăcerea totală, în anumite împrejurări, cînd concură mai mulți factori.

Secțiunea XX
STRIGĂTELE ANIMALELOR

Sunetele care imită glasurile firești dar nearticulate ale oamenilor sau ale oricăror animale pradă durerii sau pericolului, sînt de natură a genera idei mărețe; dacă nu cumva e vorba de glasul binecunoscut al unei anumite ființe, pe care sîntem deprinși s-o privim cu dispreț. Sunetele fioroase scoase de fiarele sălbatice sînt și ele capabile de a da naștere unei senzații puternice și înspăimîntătoare:

Hinc exaudiri gemitus, iraque leonum
Vincla recusantum, et sera sub nocte rudentum
Setigerique sues, atque in presepibus ursi
Savire; et forme magnorum ululare luporum.
Urlete-acolo puternice scot, în mînia lor, leii,
Scutură lanțul de trup și mugesc în tîrziile-amurguri.
Scroafa cu perii zbîrliți grohotește și-n staule urșii
Mormăe lung și sălbaticii lupi dau urletul spaimei.[45]

[44] *Crăiasa zînelor*, II, vii, 29.
[45] Vergiliu, *Eneida*, VII, 15—18. (trad. G. Coșbuc).

S-ar părea că aceste modulații ale sunetului au o oarecare legătură cu natura lucrurilor pe care le reprezintă și nu sînt pur și simplu arbitrare; pentru că strigătele naturale ale tuturor animalelor — chiar și ale acelora pe care nu le cunoaștem — nu prezintă niciodată vreo dificultate de înțelegere; ceea ce nu se poate spune despre limbaj. Modificările de sunet care pot genera sublimul, sînt aproape infinite. Cele care au fost pomenite de noi aici nu constituie decît un număr restrîns de exemple care să ilustreze principiul pe temeiul căruia sînt clădite.

Secțiunea XXI
MIROSUL ȘI GUSTUL. AMĂREALA ȘI DUHORILE

Mirosurile și *Gusturile* au și ele rolul lor în făurirea ideilor noastre de măreție; dar acest rol este mic, slab prin natura lui, și limitat ca sferă de acțiune. Așadar, voi remarca doar că nici un fel de mirosuri sau gusturi nu pot produce o senzație puternică, decît lucrurile excesiv de amare și duhorile insuportabile. Este adevărat că aceste moduri de a afecta mirosul și gustul, cînd snît în deplinătatea puterii lor și apasă direct asupra simțurilor noastre sînt pur și simplu penibile și niciodată însoțite de vreo plăcere sau desfătare; în schimb, cînd sînt moderate, ca într-o descriere sau narațiune, ele devin surse de sublim la fel de autentice ca oricare alta, și întemeindu-se pe exact același principiu al unei dureri moderate. „Cupa amărăciunii"; a goli „amarul pahar al soartei"; merele amare ale „Sodomei". Toate acestea sînt idei perfect adecvate unei descrieri sublime. Și nici nu putem spune că este lipsit de sublim pasajul următor din Vergiliu, în care duhoarea exalată de Albu-

neia se îmbină în mod atît de fericit cu oroarea sacră și întunecimea acelei păduri profetice :

At rex sollicitus monstrorum oraculi fauni
Fatidici genitoris adit, luscosque sub alta
Consulit Albunea, nemorum que maxima sacro
Fonte sonat ; saevamque exhalat opaca Mephitim
Deci, îngrozit de vedenii, Latinus pe-oracolul faunic,
Vraciul părintelui său, îl întrebă ducîndu-se-n codri,
Sub Albunea : mai sfînt decît toate fîntînele— acesta
Sună-n izvor și-*ntunerecu*-i ; *varsă mefiticii aburi*[46]

În cartea a VI-a și într-o descriere întru totul sublimă, nu sînt uitate nici duhorile otrăvite pe care le exală Acheronul, iar descrierea este în perfectă armonie cu celelalte imagini în rîndul cărora este introdusă :

Spelunca alta fuit, vastoque immanis hiatu
Scrupea, tuta lacu nigro, memorumque tenebris
Quam usper haud ullae poterant impune volantes
Tendere iter pennis, talis sese halitus atris
Faucibus effundens supera ad convexa ferebat
Peșter'acolo era, *despicată-n adîncuri*, ponoare
Largi apărate-mprejur de *pustiile* lacuri, de codrii
Plini de-ntunerec : pe-acolo n-aveau o puțință-s-alerge

[46] *Eneida* VII, 81—4 (Trad. G. Coșbuc).

Nepedepsite nici păsări în grabnice zboruri, căci *astfel*
Aburi din negrele guri își urcă-amețeala spre ceruri.[47]

Am adăugat aceste exemple pentru că unii prieteni, pentru a căror judecată am mare respect, erau de părere că dacă sentimentul se înfățișează singur, gol-goluț, ar fi supus la prima vedere ridicolului și satirei ; dar eu îmi închipui că acest lucru își are cauza primordială în considerarea amărăciunii și duhorii dimpreună cu ideile josnice și vrednice de dispreț, de care, trebuie să mărturisim, sînt adeseori legate ; o asemenea îmbinare degradează sublimul în toate cazurile, la fel ca și în acestea. Dar este una din încercările la care poate fi supus sublimul unei imagini, nu dacă se degradează cînd este asociat cu idei josnice ; ci dacă — îmbinîndu-se cu imagini ale unei grandori acceptate — întreaga compoziție este menținută cu demnitate. Lucrurile teribile sînt întotdeauna mari ; dar cînd lucrurile posedă trăsături dezagreabile, sau cele care conțin într-adevăr un grad oarecare de pericol — însă de pericol ușor de înfrînt — sînt pur și simplu odioase : așa sînt broaștele rîioase și păianjenii.

Secțiunea XII
SENZAȚIA. DUREREA

Despre Senzație nu se mai poate spune mare lucru afară doar de faptul că ideea durerii fizice, sub toate formele și în toate intensitățile chinului durerii, torturii, suferinței, generează sublimul ; și în acest sens nimic altceva nu-l poate produce. Nu e nevoie să mai aduc aici alte exemple, întrucît cele prezentate în secțiu-

[47] *Eneida*, VI, 237—241 (Trad. G. Coșbuc).

nile anterioare ilustrează pe larg o observaţie care de fapt necesită doar puţină atenţie acordată naturii pentru a putea fi făcută de toată lumea.

Ajungînd astfel la capătul acestei treceri în revistă, toate cauzele sublimului referindu-se la ansamblul simţurilor, prima mea observaţie (Secţiunea VII) va fi privită ca foarte aproape de adevăr : şi anume că sublimul este o idee ce ţine de instinctul de conservare. Aşadar, este una din cele mai impresionante din toate cîte le avem. Şi cea mai puternică emoţie este emoţia neliniştii şi de ea nu ţine nici o plăcere izvorîtă dintr-o cauză pozitivă[48]. Nenumărate exemple, pe lîngă cele deja pomenite, ar putea fi aduse în sprijinul acestor adevăruri şi s-ar putea eventual trage o serie întreagă de concluzii folositoare pe baza lor.

Sed fugit interea, fugit irrevocabile tempus,
Singula dum capti circumvectamur amore.

„Fuge-ntr-acestea şi fuge, lipsit de întoarcere (timpul)
Cît din plăcerea de-a spune, pe loc ne opresc amănunte [49]

---

[48] Vezi Partea întîi, Secţiunea VI.

[49] Vergiliu, *Georgicele*, III, 284—285 (traducere de D. Murăraşu ; de fapt în text *irreparabile*).

PARTEA A TREIA

Secţiunea I
DESPRE FRUMOS

În cele ce urmează vom analiza frumosul ca fiind diferit de sublim ; pe parcursul scrierii vom cerceta în acelaşi timp şi măsura în care este compatibil cu sublimul. Mai înainte să trecem pe scurt în revistă cîteva din opiniile privitoare la această calitate pe care le-au exprimat deja diferiţi gînditori. După cum vedem noi lucrurile, asemenea opinii nu pot fi reduse la nişte principii fixe, întrucît oamenii sînt deprinşi să vorbească despre frumos în mod figurat, adică foarte general şi neprecis. Prin frumos înţelegem acea însuşire sau acele însuşiri ale fiinţelor şi lucrurilor care le fac capabile de a stîrni iubire sau alt simţămînt asemănător (limităm această definiţie la însuşirile ce pot fi percepute prin simţuri pentru a simplifica lucrurile cît mai mult cu putinţă şi pentru a nu ne lăsa înşelaţi de aparenţele ce ne încurcă ori de cîte ori discutăm cauzele simpatiei care ne leagă de oameni sau de lucruri din consideraţiuni secundare şi nu prin forţa directă pe care o exercită ele asupra noastră atunci cînd le percepem. De asemenea, deosebim dragostea, prin care înţelegem mulţumirea spiritului atunci cînd con-

templă un lucru frumos, oricare ar fi natura acestei mulțumiri, de patimă sau poftă ; acestea din urmă sînt niște impulsuri care ne îndeamnă să ne însușim unele obiecte, indiferent dacă ni se par sau nu frumoase, dar care ne apar în orice caz ca atrăgătoare. Astfel, putem să nutrim o dorință puternică pentru o femeie care nu este cîtuși de puțin frumoasă ; pe de altă parte, frumusețea cea mai aleasă a unor oameni sau a unor animale, deși poate fi dătătoare de iubire, nu trezește cîtuși de puțin dorința. Toate acestea arată că frumosul și simțirea trezită de frumusețe, simțire pe care o numesc iubire, diferă de dorință, deși dorința poate să apară uneori alături de ea. Să nu uităm însă că acesteia din urmă trebuie să-i atribuim acele emoții violente și furtunoase, precum și tulburarea corespunzătoare, trupească, ce însoțesc la majoritatea oamenilor așa-numita iubire nelegată de frumusețe în toată puritatea ei).

Secțiunea II
PROPORȚIA NU ESTE CAUZA FRUMOSULUI ÎN REGNUL VEGETAL

Mulți spun că frumosul constă în armonia părților sau în proporția dintre ele. Luînd în discuție această problemă avem toate motivele să ne îndoim că frumosul poate fi cîtuși de puțin legat de proporție [1]. Proporția este strîns legată de însușirea de a fi convenabil, așa cum pare să fie orice idee de ordine ; trebuie să fie de aceea considerată un produs al minții omenești și nu o cauză primară care acționează asupra simțurilor și imaginației. Nu observînd și cercetînd îndelung un obiect putem constata că este frumos ; Frumusețea nu

[1] Plotin respinge ideea că simetria este esența frumosului (W. R. Inge, *Filosofia lui Plotin*, II, 214), p. 70 n.

are nevoie de ajutorul gîndirii noastre ; voința nu are nici ea ce căuta ; prezența frumuseții produce în noi iubire la fel de sigur, după cum prezența vieții sau focului produce senzația de căldură sau răceală. Pentru a ajunge la o concluzie mulțumitoare ar trebui să examinăm [2] ce înseamnă *proporția*, întrucît mulți dintre cei care folosesc cuvîntul nu par să înțeleagă prea bine toată puterea acestui termen ori să aibă idei foarte limpezi în această privință. Proporția este măsura unei cantități relative. Întrucît cantitatea este divizibilă, e limpede că orice parte în care este împărțită trebuie să fie legată de celelalte părți sau de întreg. Aceste relații ne duc cu mintea la originea ideii de proporție. Ele pot fi descoperite prin măsurători și formează obiectul cercetării matematicienilor. Spiritului nu-i pasă însă dacă o parte dintr-o cantitate anumită reprezintă o pătrime, o cincime, o șesime, ori jumătate din întreg, dacă este egală cu celelalte părți sau de două ori mai mare, sau pe jumătate atît de mare. Intelectul, spunem, nu este afectat de această problemă ; tocmai din această absolută indiferență și liniște a lui se trag considerabilele avantaje ale speculațiilor matematice ; nimic nu stîrnește imaginația ; judecata examinează lucrurile liberă și fără prejudecăți. Toate proporțiile, toate așezările cantitative sînt asemănătoare pentru intelectul uman deoarece aceleași adevăruri rezultă din ele, indiferent dacă sînt mai ample sau mai simple,

[2] *Critical Review*. III, 366—7 : „Proporția nu se limitează la o singură relație dintre părți sau la o singură mulțime de dimensiuni. Proporția înseamnă simetrie și simetria se poate păstra în ciuda unei varietăți de figuri." *Literary Magazine*, II, 187 : „Proporția nu înseamnă în sine frumosul ci una din calitățile sale afective. Există și o frumusețe parțială, de exemplu, o față sau un picior frumos, dar, după judecata noastră nu a existat niciodată un întreg frumos fără proporție și potrivire. Aceasta ni se pare atît de la mintea omului, încît nu mai este nevoie să insistăm asupra lui."

egale sau inegale. Fără îndoială, frumosul este un concept care nu se pretează măsurătorilor. El nu are nimic de-a face cu calculele și cu geometria. Dacă lucrurile nu ar sta astfel, am putea arăta care sînt măsurile ce le putem demonstra a fi frumoase, fie luate în ele însele ori legate de altele ; am putea de asemenea să măsurăm cu acest etalon fericit obiectele din realitate, pentru a căror frumusețe nu avem altă garanție decît simțurile confirmînd simțirea noastră prin rezultatele precise ale rațiunii noastre. Deoarece însă nu avem acest ajutor, să vedem dacă proporția poate fi în vreun fel considerată ca o cauză a frumuseții, așa cum s-a spus în general, iar de către unii atît de ritos. Dacă proporția este una dintre părțile constitutive ale frumosului, însușirea aceasta trebuie să se tragă ori din niște proprietăți naturale inerente unor măsuri și care operează în mod mecanic prin tradiție sau prin însușirea unor măsuri anumite de a fi convenabile. Vom cerceta deci dacă părți ale acelor obiecte considerate frumoase în regnul vegetal sau animal sînt întotdeauna alcătuite în conformitate cu acele măsuri în așa fel încît să aflăm dacă într-adevăr frumusețea derivă din proporție, pe principiul unei cauze mecanice naturale, prin tradiție sau, în sfîrșit, prin adecvarea lor la un scop determinat. Vom examina pe rînd fiecare din aceste aspecte. Înainte de a trece la primul dintre ele, credem că este cazul să enunțăm regulile pe care le-am urmat în cercetarea noastră și care ne-au putut induce în eroare dacă ea nu a dat rezultate. (1) Dacă două obiecte produc efecte identice sau asemănătoare asupra spiritului nostru și, examinate îndeaproape, vădesc similitudinea unor proprietăți și diferențierea altora, efectul comun trebuie atribuit proprietăților similare și nu celor diferite. (2) Nu trebuie să explicăm efectul unui obiect natural prin efectul unui obiect artificial. (3) Nu trebuie să explicăm efectul unui obiect natural printr-o concluzie a rațiunii noastre referitoare la foloasele sale, dacă îi putem atribui o cauză naturală. (4) Nu trebuie să admitem vreo cantitate determinată sau vreo relație de cantitate ca fiind cauza unui anumit efect dacă acel efect este produs prin măsuri și relații diferite sau opuse, ori dacă, existînd aceste măsuri și relații, efectul nu are totuși loc. Acestea sînt regulile pe care le-am urmat în linii mari cînd am examinat înrîurirea proporției considerată ca o cauză naturală.

Dacă cititorul le găsește a fi corecte, îl poftesc să țină seama de ele în cele ce urmează, căci noi vom cerceta mai întîi care sînt lucrurile în care găsim această calitate a frumosului ; vom încerca apoi să vedem dacă putem afla în acestea anumite proporții care să ne convingă că ideea noastră de frumos rezultă din prezența lor. Vom analiza această capacitate de a place, așa cum apare ea la vegetale, la animalele inferioare și la om. Îndreptîndu-ne privirile spre regnul vegetal, constatăm că nimic nu este mai frumos acolo decît florile ; florile însă au tot felul de forme și tot felul de înfățișări ; ele sînt îmbinate și potrivite într-o nesfîrșită varietate de alcătuiri ; conform acestor alcătuiri, botaniștii le-au dat nume diferite. Ce proporție putem descoperi între tulpinile și frunzele florilor sau între frunze și pistiluri ? Cum se potrivește tulpina mlădioasă a unui trandafir cu corola grea care se apleacă ? Și totuși, trandafirul este o floare frumoasă ! Nu am putea spune atunci că frumusețea lui se datorează în mare măsură tocmai acestei nepotriviri ? Trandafirul este o floare mare, dar tufa în care crește este mică ; floarea de măr este foarte mică, dar crește pe un copac mare ; cu toate acestea, atît trandafirul cît și floarea de măr sînt frumoase, iar tufele și copacii care le poartă se pot mîndri cu ele în ciuda acestei disproporții. Ce

poate fi mai frumos, după părerea tuturor, decît un portocal care are în același timp frunze, flori și fructe ? În zadar am încerca să găsim aici vreo proporție între înălțimea, lățimea ori alte aspecte ale dimensiunilor întregului ori ale relației dintre diferitele părți. Trebuie să recunoaștem că la multe flori se poate observa o formă regulată și o așezare simetrică a frunzelor. Floarea de trandafir are petalele astfel dispuse ; dacă o privim însă dintr-o parte, cînd silueta sa nu mai este atît de elegantă, iar ordinea petalelor nu mai sare în ochi, floarea continuă să rămînă frumoasă ; ea este chiar mai încîntătoare înainte de a fi complet deschisă, cînd este abia îmbobocită, înainte ca forma ei să se împlinească cu totul. Acesta nu este singurul exemplu care demonstrează că metoda și precizia, sufletul proporției strică mai degrabă decît servesc cauza frumosului.

Secțiunea III
PROPORȚIA NU ESTE CAUZA FRUMOSULUI ÎN REGNUL ANIMAL

Că proporția nu joacă decît un rol neînsemnat în alcătuirea frumuseții reiese cu limpezime dacă cercetăm regnul animal. Și aici există o mare varietate de îmbinări între diferitele părți care ar putea să susțină această idee. Lebăda, o pasăre frumoasă după părerea tuturor, are gîtul mai lung decît restul trupului și o coadă foarte scurtă ; este această proporție frumoasă ? Trebuie să recunoaștem că da. Ce să spunem atunci despre păun, al cărui gît este relativ scurt, dar a cărui coadă este mai lungă decît gîtul și restul corpului luate împreună ? Cîte păsări nu diferă nesfîrșit față de fiecare dintre aceste reguli și față de oricare le-am stabili, ale căror proporții diferă

și adesea chiar se contrazic. Și totuși, multe din aceste păsări sînt foarte frumoase. Dacă ne uităm mai bine la ele, constatăm că nu există nici o parte care să ne facă să spunem dinainte cum trebuie să arate celelalte sau să ghicim ceva despre ele, căci dacă încercăm s-o facem, experiența dovedește că facem o greșeală. În ceea ce privește culorile păsărilor sau florilor — căci există unele asemănări în coloritul ambelor — indiferent dacă le analizăm pe varietăți sau specii nu se poate observa nici un fel de proporție. Unele au o singură culoare ; altele au toate culorile curcubeului ; unele sînt împodobite cu culorile primare, altele cu culori amestecate. Pe scurt, un observator atent poate să ajungă repede la concluzia că proporția joacă un rol la fel de mic în coloritul cît și în forma acestor ființe. Să ne întoarcem acum la animale : să examinăm capul unui cal frumos ; să vedem care este proporția dintre acesta și corpul, precum și membrele animalului și ce relație au unele cu altele. După ce ați stabilit aceste proporții ca o măsură a frumuseții, nu aveți decît să luați un cîine, o pisică sau orice alt animal și să vedeți în ce măsură se potrivesc aceleași proporții între capetele și gîturile lor, între acestea și trup, ș.a.m.d. Cred că putem spune, fără teama de a greși, că ele sînt diferite la fiecare specie și, că în cadrul fiecăreia, pot fi găsiți indivizi înzestrați cu o frumusețe izbitoare [3] (dacă trebuie să admitem că forme foarte diferite, chiar contradictorii, sînt compatibile cu frumusețea, ajungem — după părerea noastră — la un compromis și anume că, cel puțin în ceea ce privește necuvîntătoarele, nu există în mod natural anumite măsuri care să fie necesare pentru a o produce).

[3] Vezi p. 92 n. : *Critical Review*, III, 366—7. Vezi ibid. ; p. 367 : „... trebuie să remarcăm și că sînt anumite grade de frumusețe în soiuri diferite de simetrie."

Secţiunea IV

PROPORŢIA NU ESTE CAUZA FRUMOSULUI LA SPECIA UMANĂ

Există unele părţi ale corpului omenesc în care se poate observa o anumită proporţie; înainte însă de a dovedi că frumosul îşi află rădăcina în acestea, trebuie să arătăm că, ori de cîte ori şi oriunde s-ar găsi ele, persoana căreia îi aparţin este frumoasă. Ne referim la efectul produs asupra vederii, fie de către un mădular luat în sine, fie de către întregul trup. Trebuie, de asemenea, demonstrat că părţile se află într-o astfel de relaţie unele cu altele încît se poate face o comparaţie între ele şi că plăcerea minţii rezultă în mod natural din ea. În ceea ce mă priveşte, am examinat cu grijă mai multe astfel de proporţii şi am constatat că ele sînt cu desăvîrşire sau aproape cu desăvîrşire asemănătoare la mai multe persoane care erau nu numai diferite unele faţă de altele ci atît frumoase cît şi urîte. În ceea ce priveşte părţile considerate atît de proporţionate, sînt adeseori atît de îndepărtate unele de altele ca aşezare, natură, folos încît nu văd cum s-ar putea compara şi nici cum poate să rezulte din ele vreun efect datorat proporţiilor lor. Se spune că la un trup frumos gîtul trebuie să fie lung cît jumătatea gambei; de asemenea, trebuie să fie de două ori mai gros decît pumnul. Nenumărate observaţii de acest gen se pot găsi în scrierile şi conversaţiile multora[4]. (Ce legătură există însă între gambă şi gît sau între oricare din aceste părţi şi pumn?). Aceste proporţii se pot găsi cu siguranţă în trupurile frumoase. Ele se află însă şi în cele urîte, aşa cum pot constata cei care îşi dau osteneala. S-ar putea ca ele să nu fie cîtuşi de puţin perfecte la unii dintre cei mai frumoşi oameni[5]. Puteţi atribui proporţiile care vă convin fiecărei părţi din trupul omenesc; după părerea mea un pictor poate să le respecte cu sfinţenie şi totuşi, dacă vrea, poate să producă un tablou foarte urît. Acelaşi pictor poate să se abată de la aceste proporţii şi să creeze un trup foarte frumos. Se poate într-adevăr observa la capodoperele sculpturii antice şi moderne că multe dintre ele diferă în ceea ce priveşte proporţia de altele, adeseori foarte evident. Se poate observa, de asemenea, că ele diferă şi de proporţiile pe care le aflăm la oamenii vii foarte plăcut şi agreabil alcătuiţi. Şi la urma urmelor, cum au ajuns partizanii frumuseţii proporţiilor să fie de acord unii cu alţii cu privire la proporţiile trupului omenesc? Unii spun că măsura cea mai potrivită este de şapte ori lungimea capului; alţii spun că de opt ori sau chiar de zece ori;[6] ce mare diferenţă! alţii adoptă metode diferite de apreciere a proporţiilor şi asta cu succes egal. Sînt însă aceste proporţii exact aceleaşi la toţi oamenii frumoşi? Pot ele fi găsite şi la femeile frumoase? Nimeni nu poate afirma cu precizie şi totuşi ambele sexe sînt fără în-

[4] De ex. Leonardo da Vinci. (Vezi J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 1883, I, 167—201.). S-ar putea ca Burke să fi cunoscut scrierile lui Leonardo în original; numărul de inventar 221 de la vînzarea bibliotecii sale era: „Da Vinci, Della Pittura, con la Vita da Du Fresne, 1651."

[5] *Critical Review*, III, 367: „Proporţia singură nu înseamnă frumuseţea unui obiect; ea trebuie să fie întotdeauna un ingredient al frumuseţii anumitor obiecte, în special la statui, picturi, arhitectură şi muzică".

[6] Vitruviu *De Architectura*, II, 1, 2) dă de opt ori lungimea capului ca fiind măsura şi Leonardo îl urmează (Vezi J. P. Richter, *op. cit.*, I, 172) Dürer, în *Patru cărţi despre proporţie* (Nürenberg, 1528) prezintă desene ale unor trupuri unde proporţia este de 7 pînă la 10 ori lungimea trupului. (Vezi W. M. Conway, *Literary Remains of Albrecht Dürer* — Moştenirea literară a lui Albrecht Dürer, Cambridge, 1889, pp. 232—239).

doială înzestrate cu frumusețe și mai ales femeile ; avantajul acesta nu poate fi atribuit, după părerea noastră, faptului că sexul slab respectă mai cu strictețe proporția.[7] (Să ne oprim o clipă asupra acestui punct și să ne gîndim ce mare este diferența între măsurile care precumpănesc în multe părți similare ale trupului la cele două sexe ale speciei omenești. Dacă atribuim anumite proporții mădularelor unui bărbat și dacă limităm frumusețea omenească la aceste proporții, cînd găsim o femeie ale cărei măsurători și alcătuiri diferă în aproape fiecare parte a lor, trebuie să ajungem la concluzia că nu este frumoasă, în ciuda a ceea ce ne spune imaginația ; altminteri, trebuie să renunțăm la regulile noastre pentru a ne asculta imaginația ; trebuie să punem de o parte cîntarul și compasul și să cercetăm alte cauze ale frumuseții. Dacă frumosul este legat de anumite măsuri ce sînt călăuzite de un *principiu de natură*, cum se face că părți asemănătoare cu măsuri ale proporției diferite sînt apreciate ca frumoase și aceasta pentru aceeași specie ? Dacă lărgim puțin baza de discuție, putem observa că aproape toate animalele au părți și organe de o natură foarte similară și menite să îndeplinească aceleași scopuri : capete, gîturi, trupuri, picioare, ochi, urechi, nasuri și guri ; cu toate acestea cel de sus a avut grijă în modul cel mai nimerit de diferitele lor nevoi și pentru a dezvălui toată bogăția înțelepciunii și dărniciei creației sale a alcătuit, din aceste cîteva organe și mădulare asemănătoare, o diversitate practic infinită în ceea ce privește așezarea, mărimea și legătura dintre ele. Așa cum am arătat mai înainte, în această infinită diversitate, o trăsătură este comună mai multor specii ; mai mulți din indivizii care

[7] *Critical Review*, III, 367 : „... spre deosebire de opinia autorului nostru, insistăm asupra faptului că părțile bine proporționate ale trupului omenesc sînt întotdeauna apreciate ca frumoase."

le alcătuiesc ne impresionează prin frumusețea lor ; deși toate concură în producerea acestui efect, ele diferă foarte mult în mărimea relativă a acelor părți care l-au produs. Toate aceste considerații ar fi fost suficiente pentru a mă face să resping ideea că există proporții anumite pe care natura le mînuiește pentru a produce un efect plăcut ; însă cei care sînt de părerea mea cu privire la o anumită proporție, sînt foarte puternic înclinați spre o părere mai puțin fermă. După părerea lor, deși frumusețea în general nu este legată de anumite măsuri precise comune diferitelor feluri de plante și animale plăcute ochiului, există totuși o anumită proporție în fiecare specie care este absolut esențială pentru frumusețea soiului respectiv. Dacă cercetăm lumea animală în general, constatăm că frumusețea nu este îngrădită de anumite proporții dar, întrucît anumite proporții și raportul dintre diferitele părți distinge fiecare clasă, rezultă în mod absolut că frumusețea fiecărei specii rezidă în măsurile și proporțiile specifice acelei clase ; altminteri ar devia de la propria sa specie și ar deveni, într-un fel, monstruos ; și totuși nici o specie nu este atît de strîns legată de anumite proporții încît să nu admită variații considerabile între indivizii săi. Așa cum s-a demonstrat pentru om, așa poate fi demonstrat și pentru necuvîntătoare că frumusețea se află în toate proporțiile pe care le îngăduie specia respectivă fără a ieși din făgașul ce i-a fost dat ; tocmai această idee a unei forme comune face ca proporția dintre părți să aibă cît de cît importanță și nu vreo cauză naturală ; dacă ne gîndim mai bine, nu măsura, ci modalitatea creează frumusețea ce ține de formă. Ce avem de învățat de la aceste mult lăudate proporții cînd studiem desenul ornamental ? Mi se pare uluitor că artiștii dacă ar fi atît de convinși pe cît pretind să fie că proporția este cauza principală a frumuseții, nu folosesc tabele de măsurători precise ale diferi-

telor animale frumoase pentru a-i ajuta să respecte proporţiile potrivite atunci cînd creează lucruri elegante şi mai ales, cînd afirmă, aşa cum o fac adesea, că arta lor derivă din observarea frumosului în natură. Ştiu că s-a spus de mult şi că afirmaţia a trecut din gură în gură de o mie de ori, că proporţiile clădirilor au fost imitate după cele ale trupului omenesc. Pentru a completa această analogie forţată, se desenează de obicei un om cu braţele ridicate şi întinse, iar apoi se trasează un fel de pătrat format de liniile care unesc extremităţile acestei stranii figuri[8]. Mi se pare însă foarte limpede că nici un arhitect nu şi-a împrumutat ideile de la trupul omenesc. Mai întîi, oamenii nu stau în această poziţie silită decît rareori ; nu este nici natural şi nici frumos. Apoi, o figură umană în această poziţie nu sugerează în mod spontan ideea de pătrat ci mai degrabă o cruce, întrucît spaţiul cel mare dintre braţe şi sol trebuie umplut cu ceva pentru a ne face să ne gîndim la un pătrat. În al treilea rînd, există multe clădiri care nu au deloc forma acelui pătrat şi care totuşi, fiind concepute de marii arhitecţi, produc un efect la fel de plăcut dacă nu şi mai plăcut. Ca să nu mai vorbim de faptul că nu există nimic mai capricios şi mai trăsnit decît un arhitect care şi-ar lua drept model trupul omenesc, deoarece cu greu pot fi închipuite două lucruri mai puţin asemănătoare decît un om şi o casă sau un templu. Mai este nevoie să arătăm că ele servesc unor scopuri cu totul deosebite ? Mie mi se pare că analogiile respective erau menite să dea credit unor opere de artă arătînd conformitatea dintre ele şi cele mai nobile alcătuiri ale naturii. Şi nu pentru că acestea din urmă ar fi avut vreo însuşire care să explice perfecţiunea celor dintîi. Sînt chiar mai convins că cei care spri-

[8] „Analogia" se găseşte la Vitruviu, *De Architectura*, 1, 3. Pentru desenul lui Leonardo care ilustrează ideea lui Vitruviu, vezi J. P. Richter, *op. cit.*, planşa XVIII.

jină ideea de proporţie şi-au transferat ideile lor artificiale asupra naturii şi nu au împrumutat de acolo proporţiile pe care le folosesc în operele de artă. Că aşa stau lucrurile, o arată faptul că ori de cîte ori discută acest subiect, părăsesc cît mai repede cu putinţă terenul deschis al frumuseţii naturale, al regnurilor animale şi vegetale şi se înconjoară de zidurile liniilor şi unghiurilor artificiale ale arhitecturii. Există la oameni o nefericită tendinţă de a se lua pe ei înşişi, vederile şi lucrările lor, drept măsură a perfecţiunii oricărui lucru. După ce au observat deci că locuinţele lor erau nu numai solide, ci şi comode, atunci cînd aveau forma unor figuri regulate cu părţi corespunzătoare, au transferat aceste idei la grădinile lor, au prefăcut copacii în stîlpi, piramide şi obeliscuri, au transformat gardurile vii în pereţi, au dat acestor pereţi forme de pătrate, triunghiuri şi alte figuri matematice, cu exactitate şi simetrie ; s-au gîndit, în sfîrşit, că dacă nu imitau, cel puţin îmbunătăţeau natura şi o învăţau cum să-şi facă datoria[9]. În cele din urmă natura a scăpat de disciplina şi lanţurile lor ; grădinile noastre arată limpede că noi începem să credem că proporţiile matematice nu sînt adevăratele măsuri ale frumuseţii. Căci fără îndoială, lucrurile stau astfel atît în lumea animală cît şi în cea vegetală. Este extraordinar că în aceste frumoase bucăţi descriptive, în aceste nenumărate ode şi elegii pe care le citeşte toată lumea şi care de veacuri au constituit bucuria tuturor, în aceste bucăţi ce descriu atît de pasionat dragostea şi reprezintă obiectul ei într-o varietate infinită de lumini, nu se spune nici un cuvînt despre proporţie, dacă ea înseamnă ceea ce zic unii că înseamnă şi anume principala trăsă-

[9] Prin 1759 nu mai era la modă să-ţi baţi joc de grădinile artificiale. Vezi Addison, *Spectator*, nr. 414 (25 iunie 1712) ; Pope, *Guardian*, nr. 173 (29 sep., 1713) şi *Eseu moral*, nr. IV (1731), II. 113—120.

tură a frumosului.În acelaşi timp, sînt menţionate alte însuşiri şi încă foarte deseori şi cu multă căldură. Dar dacă proporţia nu are această putere pare straniu că oamenii au fost de la bun început înclinaţi în favoarea ei. Lucrurile cred că s-au stîrnit din afecţiunea pe care o nutresc oamenii faţă de propriile lor lucrări şi concepţii, afecţiune pe care am menţionat-o deja ; s-ar putea să se mai fi stîrnit şi din judecăţile false asupra efectelor pe care le are înfăţişarea obişnuită a animalelor sau din teoria platonică a potrivirii şi adecvării [10]. Din aceste motive am să mă ocup în secţiunea următoare de efectele tradiţiei în ceea ce priveşte înfăţişarea animalelor. Apoi, voi discuta ideea de potrivire ; întrucît dacă proporţia nu lucrează ca o însuşire naturală a unor anumite măsuri, trebuie să însemne fie tradiţie, fie utilitate ; altă posibilitate nu există.

Secţiunea V
ALTE CONSIDERAŢII ASUPRA PROPORŢIEI

Dacă nu mă înşel, o mare parte din prejudecăţile în favoarea proporţiei s-au născut nu din observarea unor anumite măsuri existente în corpurile frumoase, cît dintr-o idee greşită a relaţiei dintre diformitate şi frumuseţe, prima fiind descrisă ca opusă celei de a doua. Pe acest principiu s-a ajuns la concluzia că dacă se pot înlătura cauzele diformităţii, frumuseţea apare în mod firesc şi de la sine. Cred că aceasta este o greşeală. *Diformitatea* este opusă nu frumuseţii ci unei forme *întregi, complete*. Dacă un om are un picior mai scurt, el este diform, deoarece îi lipseşte ceva pentru a corespunde ideii de întregime pe care o asociem cu omul ; acelaşi efect pe care infirmitatea şi mutilarea îl produc ca urmare a accidentelor se

---

[10] Vezi *Gorgias*, 474—5.

poate observa şi în ceea ce priveşte defectele morale. Dacă un om e cocoşat el este diform ; spatele său are o formă neobişnuită care e asociată în mintea noastră cu cine ştie ce boală sau nenorocire ; la fel, dacă un om are gîtul neobişnuit de lung sau scurt, spunem că acea parte este diformă pentru că de obicei oamenii nu arată aşa. În acelaşi timp experienţa ne poate convinge că un om poate să aibă picioarele foarte lungi, perfect asemănătoare, gîtul tocmai potrivit şi spatele drept, fără să fie în general frumos. (Într-adevăr, frumuseţea este atît de departe de ideea de tradiţie încît e foarte neobişnuit ca ea să ne impresioneze tocmai din această cauză. Frumosul ne frapează la fel de mult prin noutate ca şi diformitatea însăşi. Aşa stau lucrurile cu speciile de animale pe care le cunoaştem ; dacă am veni în contact cu o specie nouă, nu e nevoie să aşteptăm să se formeze o tradiţie în ceea ce priveşte ideea de proporţie ca să hotărîm dacă animalul respectiv e urît sau frumos. Aceasta arată că ideea generală de frumuseţe depinde la fel de mult de tradiţie, cît şi de proporţiile naturale.) Diformitatea se naşte din lipsa proporţiilor obişnuite ; existenţa lor în oricare obiect nu duce în mod necesar la frumuseţe. Dacă pornim de la ideea că proporţia lucrurilor naturale depinde de tradiţie şi de întrebuinţarea lor, natura întrebuinţării şi a tradiţiei va arăta că frumuseţea, care este o trăsătură puternică şi reală, nu poate rezulta din ele. Sîntem atît de minunat alcătuiţi încît, deşi ca fiinţe dorim noul cu străşnicie, sîntem la fel de tare legaţi de obiceiuri şi deprinderi. Este însă în natura lucrurilor de care sîntem legaţi prin tradiţii să ne impresioneze prea puţin atîta timp cît le avem la îndemînă şi prea mult cînd ne lipsesc. Mi-aduc aminte că vreme îndelungată am frecventat un local şi pot să spun cu toată sinceritatea că, departe de a-mi face plăcere, mă plictisea şi mă dezgusta ; veneam, plecam, mă

întorceam fără nici o plăcere ; şi totuşi, dacă trecea ora la care trebuia să plec, mă apuca un fel de nelinişte şi nu mă potoleam pînă cînd nu reluam vechiul drum[11]. Cei care prizează tabac o fac fără să aibă habar de ceea ce fac şi mirosul le este cu totul amorţit încît rămîne nesimţitor chiar la un stimul atît de puternic. Încercaţi însă să-i luaţi unui astfel de om tabacherea şi veţi vedea că l-aţi făcut omul cel mai nefericit de pe lume. (Într-adevăr, întrebuinţarea şi deprinderea sînt atît de departe de a fi în ele însele cauze reale ale plăcerii, încît efectul folosirii lor îndelungate este să transforme lucrurile, oricare ar fi ele, în nişte obiecte complet neatrăgătoare. Aşa cum folosirea reduce cu vremea efectul dureros al multor lucruri, ea reduce şi efectul plăcut al altora asemănătoare şi duce la un fel de mediocritate şi indiferenţă. Pe drept cuvînt, obişnuinţa este numită a doua natură ; starea noastră naturală şi obişnuită este de absolută indiferenţă — sîntem pregătiţi atît pentru plăcere, cît şi pentru durere. Cînd sîntem însă tulburaţi din această stare sau lipsiţi de lucrurile necesare pentru a o păstra, cînd schimbarea nu se datorează plăcerii născute dintr-o cauză mecanică, sîntem întotdeauna îndureraţi. La fel se întîmplă şi cu obişnuinţa, a doua natură, şi cu toate lucrurile legate de ea. Astfel, lipsa proporţiilor obişnuite la oameni şi alte animale ne provoacă în mod cert dezgustul, deşi prezenţa lor nu este cîtuşi de puţin cauza unei plăceri reale. Este adevărat că proporţiile acceptate de obicei ca fiind temeiurile frumuseţii trupului uman se întîlnesc adesea la trupurile frumoase pentru că ele se întîlnesc în general la toţi oamenii ; dacă se poate însă demonstra

[11] Dixon Wecter sugerează că aceasta poate fi o referire la Cafeneaua Grecească din apropierea lui Temple Bar, „Locul frecventat de dramaturgi, critici şi actori mai degrabă decît de jurişti respectabili." (*The Missing Years in Burke's Biography* — Pagini albe în biografia lui Burke LIII, 1119, 1248).

că ele se găsesc şi acolo unde nu există frumuseţe, că adesea frumuseţea există fără ele şi că, atunci cînd există, această frumuseţe poate să fie întotdeauna atribuită unor pricini mai puţin îndoielnice, vom ajunge, fireşte, la concluzia că proporţia şi frumuseţea nu sînt idei de aceeaşi natură. Adevăratul duşman al frumuseţii nu este disproporţia sau diformitatea, ci *urîţenia ;* întrucît ea se naşte din cauze opuse frumuseţii propriu-zise, nu putem s-o discutăm pînă cînd nu analizăm frumuseţea. Între frumuseţe şi urîţenie există un fel de mediocritate în care se află toate proporţiile obişnuite, fără ca aceasta să producă vreun efect asupra simţurilor noastre.

Secţiunea VI
POTRIVIREA NU ESTE CAUZA FRUMOSULUI

S-a spus că ideea utilităţii sau faptul că o parte este bine alcătuită ca să corespundă scopului pentru care a fost creată este temeiul frumuseţii sau chiar frumuseţea însăşi. (Dacă n-ar fi existat această opinie ar fi fost cu neputinţă ca doctrina proporţiei să se fi menţinut atîta timp; lumea s-ar fi plictisit să tot audă despre nişte măsuri care nu duceau la nimic, nici la un principiu natural, nici la adecvarea la un anumit scop ; ideea pe care o au oamenii în general despre proporţie este adecvarea mijloacelor la unele scopuri şi acolo unde nu se pune astfel problema nu-şi pierd vremea studiind efectele diferitelor măsuri ale lucrurilor. A fost deci necesar ca teoria aceasta să insiste asupra faptului că nu numai obiectele făcute de mîna omului, ci şi cele naturale îşi trag frumuseţea din adecvarea părţilor la diversele lor scopuri. Mă tem însă că această teorie e foarte bună, dar nu se bazează suficient pe

experiență. Căci pe acest principiu,) rîtul porcului ca o pană de tăiat lemne, cu zgîrciul tare de la capăt, cu ochii mici cufundați în grăsime și toată alcătuirea capului, atît de bine adaptată la scopurile de a rîma și scormoni în pămînt, ar însemna să fie deosebit de frumos. Punga mare care atîrnă de ciocul pelicanului, un lucru deosebit de folositor pentru animalul respectiv, ar trebui să fie și ea frumoasă în ochii noștri. Ariciul, atît de bine apărat împotriva oricăror atacuri printr-o platoșă de țepi ar trebui să fie considerat ca o ființă de mare eleganță. Puține sînt animalele ale căror mădulare sînt mai potrivite cu întrebuințările lor decît ale maimuței[12]. Ea are mîinile unui om la capătul mădularelor sprintene ale unui animal ; este minunat alcătuită pentru a alerga, a sări, a apuca și a se cățăra ; și totuși, puține animale li se par oamenilor atît de urîte. (Nu mai e nevoie să insist asupra trompei elefantului, care folosește la atît de multe lucruri și care nu contribuie cîtuși de puțin la frumusețea lui. Ce bine este înzestrat lupul pentru a alerga și a sări. Ce admirabil este înzestrat leul pentru a se lupta și totuși, cine ar putea spune că elefantul, lupul și leul sînt animale frumoase ? Cred că nimeni nu poate spune că forma picioarelor omului este la fel de bine adaptată alergatului ca aceea a unui cal, cîine, cerb sau altor ființe ; cel puțin ca înfățișare lucrurile nu stau așa. Și totuși, cred că un picior frumos de om le întrece în frumusețe pe toate acestea. Dacă adecvarea părților constituite frumusețea formei lor, întrebuințarea lor nu va face decît să-i sporească frumusețea ; deși lucrurile sînt adevărate, în ceea ce privește alte principii ele

[12] Comentariul referitor la maimuță pare să amintească de Aristotel, *Historia animalium*, II, 502a—b. (Pentru tradiția respectivă vezi William C. Mac. Dermott, *The Ape in Antiquity* — Maimuța în antichitate, Baltimore 1938).

nu stau întotdeauna așa. O pasăre în zbor nu este la fel de frumoasă ca atunci cînd stă pe o crenguță, dimpotrivă, multe păsări domestice care nu zboară mai deloc nu sînt cu nimic mai puțin frumoase din cauza asta ; totuși, păsările diferă atît de mult ca formă de animale și de oameni încît pe principiul adecvării nu poți să spui că sînt frumoase, ci numai gîndindu-te că părțile lor au fost destinate cu totul altor scopuri. N-am văzut niciodată un păun zburînd. Și totuși, cu mult timp înainte de a mă gîndi că alcătuirea lui ar putea fi destinată zborului, am fost impresionat de frumusețea deosebită care ridică această pasăre deasupra multora dintre cele mai bune zburătoare ale lumii ; aceasta deși, din cîte vedeam, felul lui de a trăi se aseamănă mai degrabă cu cel al porcului cu care conviețuiește în ogradă. Aceleași lucruri pot fi spuse despre cocoși și găini ; după alcătuire par a fi făcute să zboare ; după felul de a se mișca nu se deosebesc prea mult de oameni și animale.) Dar să lăsăm aceste exemple îndepărtate ; dacă frumusețea propriei noastre specii ar fi legată de utilitate, bărbații ar fi considerați mai frumoși decît femeile, iar puterea de agilitatea ar fi considerate ca singurele frumuseți. A numi însă puterea frumusețe, a avea doar un singur termen pentru calitățile lui Venus și ale lui Hercule, atît de deosebite în aproape toate privințele, este fără îndoială o mare confuzie sau o greșită folosire a cuvintelor. Cauza acestei confuzii rezidă probabil în faptul că adeseori constatăm că părți din trupul oamenilor și animalelor sînt în același timp nu numai foarte frumoase, dar și foarte bine adaptate scopurilor lor ; sîntem astfel înșelați de un sofism care ne face să interpretăm drept cauză ceva ce este doar o trăsătură auxiliară, concomitentă ; acesta este sofismul muștei care și-a imaginat că a stîrnit un nor de praf deoa-

rece se afla pe carul care de fapt îl stîrnise[13]. Stomacul, plămînii, ficatul, precum și alte organe sînt deosebit de bine adaptate scopurilor lor și totuși sînt departe de a fi frumoase. În schimb, sînt lucruri foarte frumoase în care e cu neputință să descoperi vreun folos practic. Ca să fim cinstiți, cînd privim niște ochi frumoși, o gură bine conturată sau un picior elegant, ne gîndim noi oare că sînt excelent alcătuite pentru a vedea, a mînca sau a fugi? La ce folosesc florile, cele mai frumoase din lumea vegetală? Este adevărat că în bunătatea și înțelepciunea sa infinită cel de sus a hărăzit frumusețe lucrurilor folositoare; aceasta nu demonstrează însă că noțiunile de utilitate și de frumusețe sînt identice sau măcar că depind una de alta.

Secțiunea VII
ADEVĂRATELE EFECTE ALE ADECVĂRII

Cînd am spus că proporția și adecvarea nu au nici o legătură cu frumusețea, nu am vrut să spun că ele nu au nici o valoare sau că ar trebui neglijate în operele de artă. Operele de artă au propria sferă a puterii lor în care își produc efectele depline. Ori de cîte ori înțelepciunea Creatorului a dorit să fim impresionați de ceva, ea nu a încredințat îndeplinirea planului său puterilor slabe și nesigure ale minții noastre, ci a înzestrat *acel lucru* cu însușiri și proprietăți care împiedică înțelegerea și chiar voința, care, exercitîndu-se asupra simțurilor și imaginației cuceresc sufletul înainte ca înțelegerea să fie în stare să li se alăture sau să li se opună. Prin lungi deducții și multe studii descoperim înțelepciunea creației în operele sale; cînd o descoperim, efectul este foarte diferit (nu numai în modul de însușire ci și în propria natură) de ceea ce ne izbește fără vreo pregătire din partea sublimului sau frumosului. Ce diferită este satisfacția unui anatomist care descoperă întrebuințările mușchilor și ale pielii, excelenta alcătuire a unora pentru diferitele mișcări ale corpului și minunata textură a celeilalte care este în același timp un acoperămînt, o suprafață de intrare ca și una de ieșire; ce diferită este această satisfacție de sentimentul care îl cuprinde pe omul obișnuit cînd vede o piele netedă și catifelată, precum și orice altă parte a trupului care nu cere vreun efort de cercetare pentru a fi admirată. În primul caz ne gîndim la cel de sus cu admirație și laudă, deși obiectul care ne-o provoacă poate fi odios și dezgustător; acest din urmă efect ne impresionează adesea tocmai prin imaginația pe care ne-o stîrnește, încît nu ne mai preocupăm de modul în care este alcătuit; avem nevoie de un puternic efort al rațiunii pentru a ne descotorosi de ademenirile obiectului în sine ca să putem considera cu detașare înțelepciunea ce a inventat o mașină atît de puternică. Efectul de proporție și adecvare, cel puțin în măsura în care derivă dintr-o simplă contemplare a lucrării însăși, produce aprobare, înțelegerea rațională, dar nu delectare, ori vreun simțămînt de același fel. Cînd examinăm mașinăria unui ceas, cînd ajungem să știm bine la ce folosește fiecare părticică din el, putem fi mulțumiți de felul în care fiecare rotiță se potrivește cu întregul, dar nu sîntem entuziasmați ca în fața unui o-

[13] Acest „sofism" este atribuit de Bacon (*Eseul LIV*, „Despre gloria falsă"), lui Esop, dar este de fapt fabula nr. 16 a lui Laurentius Abstemius (Lorenzo Bevilaqua, c. 1500): „*De musca quae quadrigis insidens pulverem se excitasse dicebat*". (Despre musca urcată în cvadrigă care zicea că ea a stîrnit praful. Dacă Burke l-a citit pe Abstemius (și nu doar pe Bacon) sursa lui ar fi putut fi ori un manual foarte cunoscut *Aesopi phrygis fabulae... una cum nonnullis variorum autorum fabulis* (ed. Cambridge, 1670, p. 62), sau Roger L'Estrange, *Fables of Aesop and other eminent mythologists with moral reflections* (Fabulele lui Esop și a altor mitologi eminenți făcînd reflecții etice, ediția a opta, 1738, nr. 270).

biect frumos ; să privim însă la lucru pe un gravor, care nu se gîndește decît prea puțin la folosul practic al muncii sale și vom constata că sîntem mai impresionați de frumusețea acestuia decît de perfecțiunea ceasului, chiar dacă ar fi o capodoperă a lui Graham[14]. În frumusețe, după cum spuneam, efectul precede orice cunoaștere a utilității practice ; pentru a judeca însă proporția, trebuie să cunoaștem scopul căruia îi este destinat fiecare obiect. Proporția variază în funcție de scop. Astfel, proporția unui turn diferă de cea a unei case ; alta este proporția unei galerii, a unui coridor sau a unei camere. Pentru a judeca proporțiile acestora, trebuie să aflăm întîi căror scopuri le-au fost destinate. Bunul simț și experiența, lucrînd mînă în mînă, ne învață ce se cuvine făcut în fiecare operă de artă. Sîntem făpturi raționale și în toate lucrările noastre ar trebui să avem în vedere scopul și țelul lor ; satisfacerea unei patimi, cît ar fi ea de nevinovată, trebuie să treacă pe locul al doilea. Aici stă adevărata putere a potrivirii și proporției ; ele impresionează rațiunea care le judecă, *aprobă* opera și o recunosc. Simțirile precum și imaginația care le deșteaptă nu au ce căuta aici. O cameră goală, cu pereții fără podoabe și tavanul neornamentat nu ne place, cît ar fi ea de proporționată. În cel mai bun caz, ne poate stîrni o aprobare rece. O cameră mult mai puțin proporționată, decorată cu ornamente elegante și stucaturi, oglinzi și mobilă va face închipuirea să se răzvrătească împotriva rațiunii ; camera va place mult mai mult decît simplele proporții ale primei încăperi pe care rațiunea a aprobat-o atît de tare ca răspunzînd de minune scopului căruia i-a fost destinată. Ceea ce am spus și mai înainte privitor la proporție,

[14] George Graham (1673—1751) unul din marii ceasornicari englezi. A inventat pendulul mercurial și eșapamentul cu cursă moartă. (Vezi F. J. Briten, *Old Clocks and Watches and Their Makers* — Ceasuri și orologii vechi și creatorii lor — 1911).

nu înseamnă că oamenii trebuie să disprețuiască utilitatea practică a operelor de artă. Intenția noastră este doar să arătăm că aceste trăsături minunate, frumusețea și proporția, sînt cu totul diferite, nu că vreuna dintre ele poate fi trecută cu vederea.

Secțiunea VIII
RECAPITULARE

Despre întreg ; dacă acele părți ale corpului omenesc care sînt proporționate sînt apreciate în mod constant ca frumoase sau dacă sînt astfel plasate încît plăcerea decurge din comparație, ceea ce se întîmplă rareori, sau dacă putem descoperi la plante sau animale anumite proporții caracteristice, de regulă prețuite ca frumoase, ceea ce nu se întîmplă niciodată, sau dacă acolo unde părțile sînt adaptate scopurilor lor, ele sînt întotdeauna frumoase, iar cînd nu există folos practic, nu există nici frumusețe, lucru pe care experiența nu-l confirmă. Am putea deci conchide că frumusețea constă în proporție sau utilitate. Deoarece însă acest lucru nu e adevărat, putem afirma că frumusețea nu depinde de ele și că alta este originea ei.

Secțiunea IX
PERFECȚIUNEA NU ESTE CAUZA FRUMUSEȚII

Mai există o altă credință obișnuită, destul de strîns legată de prima și anume, că *Perfecțiunea* este cauza frumuseții. Această convingere a ajuns să se refere nu numai la obiectele percepute prin simțuri. Pînă și la acestea însă perfecțiunea în sine nu este cîtuși de puțin cauza frumuseții, o dovadă fiind faptul că sexul feminin în care această trăsătură își află

cea mai desăvîrşită expresie, este întotdeauna asociat cu ideea de slăbiciune şi imperfecţiune. Femeile îşi dau prea bine seama de acestea, drept care se deprind să vorbească din vîrful buzelor, să umble cu paşi mici şi împiedicaţi, să se prefacă slabe şi adesea bolnăvicioase. Natura este cea care le învaţă toate aceste vicleşuguri. Frumuseţea aflată la ananghie este cea mai înduioşătoare frumuseţe. La fel de bune rezultate dă şi împurpurarea obrajilor ; modestia în general, care este un semn tacit de recunoaştere a imperfecţiunii, este considerată o calitate plăcută şi fără îndoială o întăreşte pe oricare i se alătură. Ştiu prea bine că toată lumea spune „trebuie să iubim perfecţiunea !" Pentru mine aceasta reprezintă o dovadă suficientă că perfecţiunea nu este adevăratul obiect al iubirii. Cine a spus vreodată că *ar trebui* să iubim o femeie frumoasă sau măcar acele animale atît de frumoase a căror vedere ne place ? În cazurile acestea nu e nevoie de nici un efort de voinţă pentru a ne deştepta un simţămînt.

Secţiunea X
ÎN CE MĂSURĂ IDEEA DE FRUMUSEŢE POATE FI APLICATĂ CALITĂŢILOR SPIRITULUI

Această remarcă se potriveşte la fel de bine calităţilor spiritului. Acele virtuţi care trezesc admiraţie şi aparţin genului sublim provoacă groază mai degrabă decît iubire. Printre ele se numără curajul, dreptatea, înţelepciunea şi altele asemănătoare. Niciodată vreuna din ele nu l-a făcut pe posesorul ei mai uşor de îndrăgit. Cele ce ne cîştigă inimile şi ne încîntă prin drăgălăşenia lor sînt virtuţile mai blînde : firea plăcută, mila, bunătatea şi mărinimia, deşi

ele sînt, fără îndoială, mai puţin importante, şi au un efect atît de direct şi însemnat asupra societăţii. Tocmai de aceea ele sînt atît de plăcute. Marile virtuţi se manifestă mai ales cînd e vorba de pericole, pedepse şi necazuri, fiind exercitate cu precădere pentru prevenirea celor mai groaznice rele, nu pentru împărţirea unor favoruri ; nu le putem deci îndrăgi deşi le venerăm. Virtuţile minore se manifestă în situaţiile în care putem aduce o uşurare, o mulţumire sau putem arăta indulgenţă ; sînt de aceea mai uşor de îndrăgit deşi inferioare ca măreţie. Cei care se cuibăresc în inimile unei mari părţi din semenii lor, care sînt aleşi spre a le ţine tovărăşie în ceasurile de răgaz şi spre a-i mîngîia de griji şi nelinişti nu sînt niciodată oameni înzestraţi cu trăsături strălucitoare sau virtuţi straşnice. Cînd ochii noştri obosesc să privească obiecte sclipitoare se odihnesc pe întinderile verzi ale sufletului. Putem observa de asemenea ce impresie ne fac caracterele lui Cezar şi al lui Cato cel Tînăr pe care Sallustius le-a creionat şi le-a contrastat cu atîta fineţe. La unul, *ignoscendo, largiundo* [15] ; la celălalt, *nil largiundo* [16]. La unul *miseris perfugium* [17] ; la celălalt, *malis perniciem* [18]. La cel de al doilea avem multe de admirat, de respectat şi poate cîte ceva de temut ; îl cinstim dar de la distanţă. Primul ne face să ne simţim dintre ai lui ; îl îndrăgim şi îl urmăm oriunde ar vrea să ne ducă. Pentru a aduce exemplele şi mai aproape de simţămintele noastre primare şi de natură, voi adă-

[15] iertarea, mărinimia (la Cezar)
[16] lipsa mărinimiei (la Cato)
[17] ocrotirea nefericiţilor
[18] prietenia ticăloşilor, *Bellum Catilinae*, LIV (citat greşit). Pentru alte referinţe la admiraţia lui Burke pentru Sallustius ca istoric şi pentru „frumoasa lui artă de portretist", vezi şi scrisoarea către Shackleton, 21 Martie 1747. Contrastul dintre Cezar şi Cato apare şi în alte scrieri din secolul XVIII, de ex. Hume, *Tratat asupra naturii umane*, ed. Green and Grose, 1898. II pag. 362—363.

uga și remarca pe care un prieten isteț a făcut-o cînd a citit aceste rînduri. Autoritatea unui tată, atît de trebuincioasă bunei noastre stări și atît de vrednică de respect din toate punctele de vedere, ne împiedică să-i dăruim aceeași dragoste pe care o dăruim mamelor noastre în persoana cărora autoritatea părintească se topește aproape de tot în indulgența și alintarea cu care ne înconjoară. Avem în același timp o mare iubire pentru bunici la care autoritatea este îndepărtată cu un grad de noi și la care slăbiciunea pricinuită de vîrstă o îmbracă cu trăsături asemănătoare părtinirii femeiești.

Secțiunea XI
ÎN CE MĂSURĂ IDEEA DE FRUMUSEȚE POATE FI APLICATĂ VIRTUȚII

Din ceea ce am spus mai înainte se poate vedea cu ușurință pînă unde putem merge în asocierea frumuseții și virtuții fără a greși prea mult. O asociere generalizată tinde să ne amestece ideile asupra lucrurilor și a dat naștere pînă acum la o cantitate imensă de teorii trăznite. În ceea ce privește atribuirea numelui de frumusețe proporției, coerenței și perfecțiunii, precum și unor trăsături ale lucrurilor încă și mai depărtate de ceea ce ne spune nouă sufletul că e frumos, uneori fără nici o legătură unele cu altele, duce la confuzia ideilor despre frumusețe și nu ne dă o regulă sau un temei de judecată care să fie mai sigur și mai puțin supus greșelii decît propriile noastre închipuiri. (Această manieră neglijentă și inexactă de a vorbi ne-a dus pe căi greșite atît în teoria gustului cît și a moralei, îndemnîndu-ne să îndepărtăm știința îndatoririlor noastre de temelia ei naturală [rațiunea, relațiile și nevoile noastre] pentru a o așeza pe un fundament pe cît de imaginar pe atît de lipstit de substanță).

Secțiunea XII
ADEVĂRATA CAUZĂ A FRUMUSEȚII

După ce ne-am străduit să arătăm ce nu este frumusețea, rămîne să cercetăm cu cel puțin la fel de multă atenție, ce este ea. Frumusețea este o calitate ce ne afectează în mult prea mare măsură pentru a nu depinde de trăsături obiective. Întrucît nu este a creație a rațiunii noastre, întrucît îi simțim prezența indiferent de utilitatea obiectului respectiv și chiar cînd ea este inexistentă, întrucît ordinea și rînduielile naturii sînt în general diferite de măsurile și proporțiile noastre, putem ajunge la concluzia că frumusețea este o calitate a lucrurilor care acționează în mod mecanic asupra spiritului omenesc, prin intermediul simțurilor. Trebuie deci să analizăm cu atenție felul în care sînt dispuse trăsăturile concrete în acele obiecte pe care din experiență le considerăm frumoase sau care trezesc în noi simțămîntul iubirii sau altul asemănător.

Secțiunea XIII
OBIECTE FRUMOASE MICI

Cea mai evidentă trăsătură a unui obiect pe care îl examinăm este mărimea sau cantitatea sa. Care este măsura mărimii acelor obiecte îndeobște considerate frumoase se poate vedea din felul în care sînt ele denumite de obicei. Din cîte știu, în majoritatea limbilor

obiectele îndrăgite au nume diminutivate. Cel puțin așa se întîmplă în limbile pe care le cunosc cît de cît. În grecește *zov* și alți termeni de alint arată aproape în toate cazurile afecțiunea și tandrețea. Aceste sufixe sînt adăugate numelor de persoane cu care grecii se află în relații de prietenie și familiaritate. Deși romanii erau un popor cu simțăminte mai puțin spontane și delicate au folosit și ei aceleași sufix de mîngîiere pentru ocazii similare. În engleză pe vremuri se adăuga terminația *-ling* numelor de persoane și de lucruri care erau îndrăgite sau plăcute de vorbitor. Unele se mai păstrează și acum, de exemplu *darling*. Pînă în ziua de azi se obișnuiește să se adauge adjectivul drăgăstos *little* tuturor lucrurilor care se bucură de afecțiunea noastră ; francezii și italienii folosesc aceste afectuoase diminutive chiar mai mult decît noi. În afara speciei noastre, în regnul animal de pildă, creaturile mici ne trezesc afecțiunea : de pildă păsărelele și animalele mici. Un „lucru mare și frumos" e o expresie rareori întîlnită pe cînd „un lucru mare și urît" se întîlnește destul de des. E o mare diferență între admirație și iubire. Sublimul, cauza primului sentiment, se află întotdeauna în lucrurile mărețe și cumplite ; celălalt își află cauza în obiectele mici și plăcute ; ne supunem lucrurilor pe care le admirăm dar le îndrăgim pe cele ce ni se supun ; în primul caz sîntem siliți să o facem, în celălalt sîntem măguliți. Pe scurt, conceptele de sublim și frumos sînt bazate pe temeiuri atît de diferite încît este greu, era să spun imposibil, să ne gîndim că același obiect le-ar putea întruni fără să scădem considerabil efectul pe care unul sau celălalt îl are asupra simțirii noastre. Deci, în ceea ce privește mărimea, obiectele frumoase sînt relativ mici.

Secțiunea XIV
NETEZIMEA

Următoarea trăsătură care se poate observa în mod constant la toate abiectele frumoase este *netezimea*. Este o trăsătură atît de caracteristică frumosului încît nu-mi vine în minte nici un obiect frumos care să nu fie neted. La copaci și flori, frunzele netede sînt frumoase ; la fel sînt pantele netede ale grădinilor, rîurile line, penele și blana linsă a păsărilor și animalelor ; femeile frumoase au pielea netedă iar mobilele de soi au suprafețe lustruite și netede. O mare parte din efectul frumosului se datorează acestei calități. Să luăm orice obiect frumos și să-l înzestrăm cu o suprafață aspră și colțuroasă ; oricît ar fi de bine alcătuit în celelalte privințe, el nu ne mai place. Pe de altă parte chiar de ar fi lipsit de multe din părțile lui alcătuitoare, dacă e înzestrat cu netezime, devine mai plăcut decît aproape oricare altul lipsit de această însușire. Aceasta mi se pare atît de evident încît sînt foarte surprins că nici unul din cei ce s-au ocupat de acest subiect nu au menționat netezimea cînd au enumerat trăsăturile care formează frumusețea. Într-adevăr, asprimea, trăsăturile ascuțite sau colțuroase sînt în cea mai mare măsură contrare ideii de frumusețe.

Secțiunea XV
VARIAȚIA TREPTATĂ

Așa cum trupurile frumoase nu sînt compuse din părți colțuroase, nici părțile lor nu sînt alcătuite doar din linii drepte. Direcția fețelor lor se schimbă în fiece clipă și ele devin altele printr-o variație continuă al cărei început sau sfîrșit este greu de precizat. Pentru a ilustra această observație, să privim o pasăre

frumoasă. Vedem cum capul crește pe nesimțite, se rotunjește și apoi se micșorează pînă cînd se îmbină cu gîtul ; gîtul însuși se pierde într-o rotunjime mai mare ce sporește pînă la mijlocul trupului și apoi descrește spre coadă ; coada ia o nouă direcție dar curînd își schimbă sensul, se amestecă cu celelalte părți și liniile sînt cu totul altele dacă le privim de deasupra, de dedesupt, dintr-o parte sau alta. Făcînd această descriere mă gîndesc la o turturea ; mi se pare că ea îndeplinește multe din condițiile frumuseții. E netedă și pufoasă ; părțile ei alcătuitoare se îmbină pe nesimțite unele cu altele ; nu există vreo ieșitură neașteptată și cu toate acestea întregul nu este același dacă îl privești din diferite unghiuri. Să observăm acea parte a unei femei frumoase care este poate cea mai încîntătoare : gîtul și pieptul ; cîtă netezime, catifelare, ce rotunjimi blînde care se împlinesc pe nesimțite, ce varietate de suprafețe care nu sînt nici un moment aceleași, ce labirint înșelător prin care ochiul îmbătat alunecă amețit, fără să știe unde să se oprească sau încotro este purtat ! Nu demonstrează aceasta că schimbarea continuă dar imperceptibilă a planurilor și suprafețelor formează una din părțile constituente ale frumuseții ? (Îmi face mare plăcere că teoria mea este susținută de părerea foarte inteligentului domn Hogarth a cărui opinie despre liniile frumoase mi se pare foarte corectă. În același timp ideea de variație l-a dus la concluzia că formele colțuroase sînt frumoase căci el nu este preocupat atît de mult de *modul* în care se produce variația [19]. E adevărat că aceste forme se caracterizează prin varietate, dar ea apare brusc și discontinuu ; și nu mi se pare că vreun obiect natural colțuros ar fi în același timp și frumos. De fapt, prea puține obiecte din natură sînt alcătuite doar din colțuri și acelea care se apropie cel mai tare de această formă sînt totodată și cele mai urîte. De asemenea, trebuie să adaug că — atîta cît mi-am putut da seama prin observații asupra naturii —, deși un contur care variază este singurul despre care se poate spune că e desăvîrșit de frumos, totuși el nu e identic în obiectele considerate de o frumusețe desăvîrșită și deci nu se poate spune despre nici un contur anumit că e mai frumos decît toate celelalte. Sau cel puțin eu unul n-am putut observa așa ceva).

[19] *Analiza frumosului* (1753). Pentru „liniile frumoase" vezi capitolele IX—X ; pentru „variație", passim ; „figuri colțuroase", capitolul IV.

Secțiunea XVI
DELICATEȚEA. GINGĂȘIA

Un aer robust și viguros dăunează în mare măsură frumuseții. O aparență de gingășie și chiar de fragilitate este aproape esențială frumuseții. Oricine își dă osteneala să cerceteze fápturile din regnul vegetal sau din cel animal va constata că această observație este pe deplin justificată în natură. Nu stejarul, frasinul sau ulmul sau vreun alt copac voinic din pădure e considerat frumos de către noi ; acești arbori sînt impresionanți și maiestuoși. Ne inspiră un soi de respect. Mai degrabă mirtul, portocalul, migdalul, iasomia, vița de vie — pe acestea le privim noi ca pe niște frumuseți vegetale. Florile atît de remarcabile pentru înfățișarea lor firavă și pentru viața lor efemeră, tocmai acestea ne creează cea mai vie senzație de frumusețe și de eleganță. Iar printre animale, ogarul este mai frumos decît dulăul de curte, și delicatețea unui ponei spaniol, a unui cal de Berberia, sau a unui armăsar arab este mult mai plăcută ochiului decît vigoarea și robustețea unor cai de tracțiune sau de război. Cred că nu e nevoie

să vorbesc prea mult despre sexul frumos, domeniu în care sînt convins că mi se va da dreptate mult mai ușor. Frumusețea femeilor se datorește în mare măsură gingășiei sau delicateții lor, și mai mult decît atît, ea este sporită de sfială, o calitate spirituală analogă delicateții. N-aș dori să se înțeleagă că slăbiciunea care arată o sănătate foarte șubredă ar avea ceva de-a face cu frumusețea; dar impresia neplăcută pe care o produc nu se datorează slăbiciunii în sine, ci mai degrabă stării proaste a sănătății care îi dă naștere și schimbă celelalte condiții ale frumuseții; într-un asemenea caz părțile alcătuitoare ale frumuseții se prăbușesc: strălucirea coloritului, *lumen purpureum juventc* * dispare, iar varietatea contururilor se pierde în zbîrcituri, brazde adînci și linii frînte.

Secțiunea XVII
FRUMUSEȚEA CA EFECT AL CULORII

În ceea ce privește culorile prezente de obicei în lucrurile frumoase, este oarecum dificil să le însușim cu exactitate, deoarece în diferitele alcătuiri ale naturii aflăm o varietate nesfîrșită. Totuși, chiar și în această varietate, putem găsi cîteva trăsături stabile pe care să le folosim ca puncte de sprijin: în primul rînd, culorile obiectelor frumoase nu trebuie să fie năclăite ori sumbre, ci curate și frumoase. În al doilea rînd, ele nu trebuie să fie prea țipătoare. Acelea care par să corespundă cel mai bine frumuseții sînt nuanța mai blîndă, mai delicată a fiecărei culori de bază: verdele deschis, albastrul pastelat, albul pal, roșul bătînd în trandafiriu și violetul luminos. În al treilea rînd, dacă sînt puternice și vii, culorile sînt întotdeauna diferite

* Lumina arzătoare a tinereții (lat.)

și obiectul nu este niciodată de o singură culoare puternică; aproape întotdeauna există un număr atît de mare de nuanțe (la fel ca și în florile multicolore ce smălțuiesc un cîmp) încît tăria și strălucirea fiecăreia din ele este atenuată în mare măsură. Într-un ten frumos, nu numai că observăm o oarecare varietate a coloritului, dar, mai mult decît atît, culorile — și roșul și albul — nu sînt puternice și izbitoare. Pe lîngă asta, ele sînt astfel amestecate, și cu asemenea gradații, incît este cu neputință să tragem o linie despărțitoare între ele. Datorită aceluiași principiu, mi se par atît de agreabile culorile amestecate de pe gîtul și coada păunului și de pe capul rățoiului. În realitate, frumusețee formei și a culorii sînt atît de strîns legate între ele pe cît le e îngăduit a fi unor trăsături de natură diferită.

Secțiunea XVIII
RECAPITULARE

În general, calitățile frumuseții, fiind doar calități de care ne dăm seama prin simțuri, sînt următoarele: în primul rînd, proporții relativ mici. În al doilea rînd, netezimea. În al treilea rînd varietatea în orientarea părților componente; dar în al patrulea rînd aceste părți nu trebuie să fie colțuroase ci armonios îmbinate. În al cincilea rînd, gingășia alcătuirii, fără nici un fel de aparență vizibilă de forță sau vigoare. În al șaselea rînd, limpezimea și strălucirea culorilor; dar fără ca acestea să fie puternice și țipătoare. În al șaptelea aceasta trebuie îndulcită prin prezența multor altora.

După părerea mea acestea sînt trăsăturile de care depinde frumusețea; ele există prin

firea lucrurilor și riscă mai puțin decît altele să fie modificate de capricii sau înecate de o diversitate de gusturi.

Secțiunea XIX
FIZIONOMIA

Fizionomia joacă un rol însemnat în ceea ce privește frumusețea, în special în cea a propriei noastre specii. Purtările vor împrumuta o anumită hotărîre trăsăturilor feței, care, după cum se observă, le corespunde foarte adesea, și este capabilă să îmbine efectul anumitor trăsături plăcute ale minții cu cel al trupului. Așadar, pentru a alcătui o frumusețe umană desăvîrșită, și pentru a-i oferi influența deplină, fața trebuie să exprime trăsături de caracter blînde și prietenoase, în armonie cu moliciunea, netezimea și delicatețea formei exterioare.

Secțiunea XX
OCHII

Pînă acum m-am abținut anume să vorbesc despre *Ochi*, care joacă un rol atît de mare în frumusețea viețuitoarelor ; am procedat așa deoarece acest subiect nu se încadra ușor în capitolele anterioare, cu toate că de fapt poate fi redus la aceleași principii. Socotesc, așadar, că frumusețea ochiului constă în primul rînd în *limpezimea* lui ; care *culoare* a ochilor încîntă mai mult, asta depinde foarte mult de gusturile și capriciile fiecăruia, dar nimănui nu-i place un ochi ale cărui ape (ca să folosesc acest termen) sînt șterse și tulburi (vezi partea a IV-a), Secțiunea XXV). Așadar, ne plac ochii tot așa cum ne plac diamantele, apa limpede, sticla și

alte asemenea substanțe transparente. În al doilea rînd, mișcarea ochiului contribuie la frumusețea lui, prin schimbarea continuă a direcției privirii ; totuși, o mișcare înceată și blîndă este mai frumoasă decît una bruscă ; aceasta din urmă te înviorează, dar cea dintîi este cu adevărat frumoasă. În al treilea rînd, în ceea ce privește îmbinarea dintre ochi și părțile feței care-i înconjoară, ea trebuie să se bazeze pe aceeași regulă care se aplică și altor lucruri frumoase ; să nu se bată cap în cap cu direcția și linia părților înconjurătoare, și nici să aducă prea mult cu vreo figură geometrică. Pe lîngă toate acestea, ochii impresionează întrucît exprimă unele calități spirituale și în general principala lor forță se naște din aceasta ; așa că ceea ce spuneam adineauri despre fizionomie se aplică și aici.

Secțiunea XXI
URÎȚENIA

Dacă vom insista aici asupra naturii *Urîțeniei*, asta ar putea părea un fel de repetare a lucrurilor pe care le-am spus mai înainte, întrucît din toate punctele de vedere eu o socotesc la antipodul acelor trăsături pe care le-am pus la temelia calităților frumuseții. Dar cu toate că urîțenia este la antipodul frumuseții, ea nu se opune întru totul proporției și adecvării ; căci este pe deplin posibil ca un lucru să fie urît în ciuda proporțiilor sale și în ciuda potrivirii sale perfecte pentru tot felul de scopuri. De asemenea mă gîndesc că urîțenia poate corespunde destul de bine ideii de sublim. În schimb n-aș vrea cîtuși de puțin să insinuez că urîțenia în sine ar fi o idee sublimă, în afară de cazul în care se îmbină cu calități ce stîrnesc o spaimă puternică.

Secţiunea XXII
GRAŢIA

Graţia este o noţiune care nu diferă mult de cea de frumuseţe ; ea constă cam din aceleaşi elemente. Graţia se leagă de *atitudini* şi *mişcare*. În amîndouă aceste domenii, pentru a fi graţios, e nevoie să dispară orice aparenţă *de greutate*. E nevoie de oarecare mlădiere a trupului şi de un echilibru al părţilor componente, în aşa fel încît să nu se stînjenească una pe alta, şi nici să nu pară despărţite de unghiuri ascuţite şi abrupte. Tocmai din această uşurinţă şi rotunjime, în această delicateţe a atitudinii şi mişcării, constă toată vraja graţiei, şi ceea ce numeşte lumea *„je ne sais quoi*" ;[20] după cum va constata fără nici o dificultate orice persoană care contemplă cu atenţie *Venera de Medici, Antinous* sau orice statuie îndeobşte recunoscută a fi graţioasă în cel mai înalt grad.

Secţiunea XXIII
ELEGANŢA ŞI OBIECTELE „FĂCUTE"

Cînd vreun corp este alcătuit din părţi netede şi lustruite, care nu se suprapun şi nu se înghesuie unele peste altele fără a vădi nici un fel de asprime colţuroasă ori contururi neclare, fiind totodată de o *formă regulată*, eu îl socot *elegant*. Eleganţa este înrudită îndeaproape cu frumuseţea, diferă de ea doar prin această *regularitate* a trăsăturilor ; întrucît aceasta reprezintă o deosebire esenţială prin impresia pe care o produce, s-ar putea prea bine să fie vorba de altă categorie. Aici plasez

[20] Folosirea acestei expresii este discutată de J. E. Spingarn în *Critical Essays of the 17th Century*, I, . c.

eu toate acele opere de artă delicate şi armonioase care nu imită nici un obiect precis din natură — cum ar fi clădirile elegante şi mobilele. Cînd orice obiect posedă calităţile susmenţionate, sau cele ale corpurilor frumoase, şi este în ansamblu de dimensiuni mari, este foarte departe de noţiunea de frumuseţe propriu-zisă : eu îl numesc *rafinat* sau „*făcut*".

Secţiunea XXIV
FRUMOSUL CA EFECT AL PIPĂITULUI

Descrierea de pînă acum a frumuseţii, aşa cum este ea văzută de ochi, poate fi ilustrată foarte bine descriind natura obiectelor care produc efecte asemănătoare la pipăit. Eu denumesc aceasta frumosul simţit prin VÎRFUL DEGETELOR. Corespunde admirabil elementului care stîrneşte acelaşi gen de încîntare vederii. Există un lanţ al tuturor senzaţiilor noastre ; ele sînt doar tipuri diferite de simţire, destinate să fie impresionate de diferite soiuri de obiecte, dar impresionate toate în acelaşi chip. Toate corpurile care sînt plăcute la pipăit îşi datorează această calitate faptului că opun o rezistenţă foarte mică. Rezistenţa fie faţă de mişcarea pe suprafaţa lor, fie la apăsarea unor părţi asupra altora ; dacă primul gen de rezistenţă este uşoară, spunem că respectivul corp este neted ; în cel de al doilea caz, spunem că este moale. Principala plăcere pe care ne-o aduce pipăirea obiectului constă în una sau cealaltă din aceste calităţi ; şi dacă ele se îmbină, plăcerea noastră sporeşte foarte mult. Lucrul acesta este atît de evident încît merită mai degrabă să-l folosim pentru a ilustra alte idei, decît să fie ilustrat el însuşi prin vreun exemplu.

Al doilea izvor al desfătării pentru simţul tactil, ca şi pentru toate celelalte constă în apariţia neîncetată a unui element nou ; şi constatăm că acele corpuri a căror suprafaţă variază la fiecare pas sînt cele mai plăcute sau mai frumoase pentru vîrfurile degetelor noastre, aşa cum poate recunoaşte oricine se serveşte cum trebuie de acest simţ.

Cea de-a treia însuşire a unor asemenea obiecte constă în faptul că deşi suprafaţa îşi schimbă mereu direcţia, această schimbare nu se produce niciodată brusc. Aplicarea bruscă a oricărui lucru este totuşi dezagreabilă, chiar dacă impresia în sine nu are mai nimic sau absolut nimic violent. Aplicarea rapidă a unui deget mai puţin cald sau mai rece decît de obicei, fără a atrage atenţia în prealabil, ne face să tresărim ; un efect similar îl are şi o uşoară dar neaşteptată bătaie pe umăr. Iată de ce corpurile colţuroase, corpurile care îşi modifică brusc direcţia conturului, aduc prea puţină plăcere simţirii. Orice asemenea schimbare este un fel de căţărare sau cădere, redusă la proporţii miniaturale ; aşa că pătratele, triunghiurile şi alte figuri unghiulare nu sînt frumoase nici la vedere, nici la pipăit.

Oricine îşi compară starea de spirit cînd atinge corpuri moi, netezi, variate, necolţuroase, cu cea în care se află la vederea unui obiect frumos, va percepe o izbitoare similitudine a efectelor amîndurora ; ceea ce ne poate duce destul de departe către descoperirea cauzei lor comune. În această privinţă, pipăitul şi văzul diferă doar din cîteva puncte de vedere. Pipăitul percepe plăcerea moliciunii, care nu este primordial rezervată văzului ; pe de altă parte văzul percepe culoarea, la care pipăitul este insensibil ; invers, pipăitul are avantajul obţinerii unei plăceri dintr-o căldură moderată ; în schimb ochiul se delectează cu mărimea infinită şi cu multitudinea obiectelor sale. Dar există o atare asemănare între plăcerile produse de aceste

simţuri, încît mă simt înclinat să-mi închipui că dacă ar fi posibil să discernem culoarea prin pipăit (aşa cum se zice că au izbutit să facă unii orbi), aceleaşi culori şi aceeaşi dispunere a coloritului pe care văzul le găseşte frumoase, ar fi la fel de agreabile pipăitului. Dar, lăsînd la o parte presupunerile, să trecem la alt simţ — auzul.

Secţiunea XXV
FRUMUSEŢEA SUNETELOR

Şi în ceea ce priveşte acest simţ constatăm că tot moliciunea şi gingăşia ne impresionează ; în ce măsură sunetele dulci sau frumoase corespund descrierilor noastre referitoare la frumuseţea percepută de alte simţuri, trebuie să decidă experienţa fiecăruia.

Milton a descris acest gen de muzică în unul din poemele sale de tinereţe „L'Allegro". Cred că nu mai e nevoie să spun că Milton era foarte priceput la această artă şi că nici un om n-avea o ureche mai fină, îmbinată cu o manieră mai fericită de a exprima impresiile produse asupra unor simţuri, cu ajutorul unor metafore legate de alte simţuri. Iată această descriere :

De colţii grijilor mă poţi scăpa oricînd
Scăldindu-mă-n al Lydiei aer blînd ;
În sonuri ce adesea unduiesc —
Dulci valuri prelungite-n zvon ceresc ;
Cu zel năuc şi zburdă cu folos
Prin labirinturi trece glas duios ;
Desface orice lanţuri care trainic
Strîngeau al armoniei suflet tainic.[21]

Să mai alăturăm la aceasta moliciunea, ondulaţia şi continuitatea neîntreruptă, gradarea fără efort a frumosului în alte lucruri ; toate

[21] John Milton, *L'Allegro*, II, versurile 135—142.

diversitățile simțurilor cu impresiile lor mereu altele se vor lămuri și limpezi unele pe altele pentru a realiza în final o idee clară și unitară asupra întregului, în loc să o întunece prin complicația și varietatea lor.

La descrierea pomenită mai sus voi adăuga încă vreo două remarci. Prima este următoarea: frumosul în muzică nu este compatibil cu acea tărie și violență a sunetelor care poate fi folosită pentru a stîrni alte pasiuni ; și nici notele stridente, aspre sau prea profunde ; frumosul în muzică se armonizează cel mai bine cu sunetele clare, egale și slabe. A doua remarcă este următoarea : marea varietate și trecerile rapide de la o măsură la alta, de la un ton la altul sînt potrivnice esenței frumosului în muzică. Asemenea treceri[22] stîrnesc adeseori veselia sau alte emoții violente și tumultuoase ; dar nu acea simțire profundă a prăbușirii, a topirii, a dorului care constituie efectul caracteristic al frumosului, în ceea ce privește toate simțurile. De fapt, frumusețea stîrnește mai de grabă un gen de melancolie decît veselia și rîsul. Nu vreau prin aceasta să limitez muzica la vreun gen anumit de note sau tonuri, și nici nu este o artă la care aș putea zice că mă pricep prea bine. Singurul țel al acestei observații este de a urmări o idee constantă în analiza frumosului. Varietatea infinită a impresiilor produse asupra spiritului vor sugera unei minți agere și unei urechi fine tot felul de sunete menite a le înălța. Nu poate fi nici un rău în această privință, în a clarifica și distinge cîteva amănunte care țin de aceeași clasă și care se potrivesc între ele, din mulțimea ideilor diferite și uneori contradictorii pe care mințile comune le aliniază sub steagul frumuseții. Și dintre acestea am intenția să subliniez doar acele puncte principale care arată potrivirea auzului cu toate celelalte simțuri în ceea ce privește lucrurile plăcute lor.

[22] I ne'er am merry ; when I hear sweet music (Dulci sonuri nu mă-nveselesc nicicînd — Shakespeare, *Negustătorul din Veneția*, Actul V, scena I, versul 69.

Secțiunea XXVI
GUSTUL ȘI MIROSUL

Acest acord general între simțuri reiese încă și mai bine cînd luăm în considerație în amănunt gustul și mirosul. Metaforic, aplicăm noțiunea de „dulceață" unor priveliști și unor sunete ; dar întrucît calitățile corpurilor prin care ele sînt menite să stîrnească bucuria sau durerea acestor simțuri nu sînt la fel de evidente ca în altele, vom explica asemănarea dintre ele, care este foarte strînsă, prin esența unor trăsături dătătoare de frumusețe pe care le întîlnim și la celelalte simțuri. Nu cred că există un fel mai potrivit de a stabili o idee clară și bine întemeiată despre frumusețea vizuală decît de a examina plăcerile similare ale altor simțuri ; căci o parte este uneori limpede la unul dintre simțuri, și mai puțin deslușită la altul ; unde există o cercetare limpede a tuturor putem cu mult mai multă certitudine să vorbim despre oricare dintre ele.

În felul acesta ele depun mărturie unul pentru altul. S-ar putea zice că natura este examinată în tot amănuntul și nu spunem despre ea decît ceea ce primim direct din sursele ei.

Secțiunea XXVII
COMPARAȚIE ÎNTRE SUBLIM ȘI FRUMOS

În încheierea acestei priviri generale asupra frumosului, este firesc să-l comparăm cu Sublimul ; și în această comparație apare un contrast remarcabil. Căci obiectele sublime sînt

vaste ca dimensiuni, cele frumoase sînt relativ mici ; frumusețea trebuie să fie netedă și lustruită ; măreția trebuie să fie aspră și neglijentă ; frumusețea trebuie să evite linia dreaptă, dar să devieze pe nesimțite de la aceasta ; în multe cazuri măreția iubește linia dreaptă, iar cînd deviază de la ea, această abatere este de multe ori bruscă ; frumusețea nu trebuie să fie obscură ; măreția trebuie să fie întunecată și sumbră ; frumusețea trebuie să fie ușoară și delicată ; măreția trebuie să fie solidă și chiar masivă.

De fapt, acestea sînt noțiuni de o natură foarte diferită, una fiind întemeiată pe durere, cealaltă pe plăcere ; și cu toate că ulterior ele pot să devieze de la sursele lor, totuși acestea din urmă păstrează neschimbată deosebirea dintre ele, deosebire ce nu trebuie niciodată uitată de cei care doresc să trezească simțăminte de un fel sau altul semenilor lor. (În varietatea fără sfîrșit a îmbinărilor firești trebuie să căutăm trăsăturile celor mai îndepărtate lucruri, reunite în cadrul aceluiași obiect. Tot astfel, trebuie să ne așteptăm să găsim combinații de același gen în operele de artă. Dar cînd ne gîndim cum anume își exercită puterea un obiect asupra simțurilor noastre, ne dăm seama că ori de cîte ori el ne impresionează prin forța vreunei proprietăți predominante, impresia produsă are șanse de a fi uniformă și mai desăvîrșită dacă toate celelalte însușiri ori calități ale obiectului sînt de aceeași natură și tind către același țel ca și proprietatea principală :

> De-s îmbinate dulce-n chipuri mii
> Chiar alb și negru, nu rămîn tot vii ? [23]

Dacă uneori găsim reunite calitățile sublimului și frumosului, oare aceasta dovedește identitatea dintre ele, dovedește că cele două noțiuni sînt legate într-un fel sau altul, dovedește măcar că nu sînt apuse și contradictorii ? Negrul și albul se pot contopi, se pot îmbina, dar asta nu înseamnă cîtuși de puțin că ar fi identice. Și nici cînd sînt atenuate sau îmbinate, între ele sau cu alte culori, puterea negrului nu este atît de neagră, nici cea a albului atît de albă, atît de viguroasă ca atunci cînd fiecare rămîne uniform și distinct.)

[23] Alexander Pope, *Eseu despre om*, II, 213—214,

PARTEA A PATRA

Secțiunea I
DESPRE SURSA PROPRIU-ZISĂ A SUBLIMULUI ȘI FRUMOSULUI

Cînd afirm că am de gînd să cercetez sursa propriu-zisă a Sublimului și Frumosului, n-aș vrea să se creadă că aș putea ajunge la cauza lor ultimă. Nu am pretenția că voi izbuti vreodată să explic de ce anumite elemente care ne afectează trupul, produc o anumită emoție asupra spiritului și nu o alta ; sau de ce este trupul afectat de spirit și spiritul de trup. Dacă ne gîndim puțin, vom constata că o asemenea încercare nu are sorți de reușită.

Pe de altă parte, îmi închipui că dacă am putea descoperi care anume elemente ce afectează spiritul produc anumite emoții ale trupului și care anume simțiri și calități ale trupului vor produce anumite pasiuni ale spiritului, îmi închipui că vom fi făcut un mare pas înainte ; un pas deloc mărunt către o cunoaștere limpede a pasiunilor noastre, cel puțin în măsura în care le cercetăm în momentul de față. Cred că asta este tot ce ne stă în putință. Dacă am putea face încă un pas mai departe, tot ar mai rămîne unele dificultăți, întrucît

ne-am afla încă la o mare distanță de cauza primară. Cînd Isaac Newton a descoperit mai întîi proprietatea atracției corpurilor și i-a stabilit legile, a constatat că ea servește foarte bine pentru a explica mai multe dintre cele mai importante fenomene din natură ; și totuși, cu referire la sistemul general al lucrurilor, el nu putea considera atracția decît un efect, a cărui cauză nu încerca s-o găsească în momentul acela. Dar cînd mai tîrziu a început s-o justifice cu un subtil eter elastic,[1] acest mare om (dacă nu e o impietate să descoperi o greșeală la un om atît de mare) pare să-și fi părăsit modul său prudent de a filosofa ; întrucît, chiar acceptînd ideea că toate ipotezele asupra acestui subiect s-ar dovedi cu prisosință adevărate, nu mi se pare că ne-ar lăsa cu ceva mai lămuriți decît la început. Acest mare lanț al cauzelor care, legîndu-se una de alta, ajung pînă la tronul Atotputernicului însuși, nu poate fi descîlcit oricît de multe eforturi am face. De îndată ce mai facem doar un pas dincolo de calitățile direct perceptibile ale lucrurilor, nu ne mai simțim la largul nostru. Tot ceea ce urmează nu e decît o biată zbatere care arată că nu mai sîntem în elementul nostru.

Așadar, cînd vorbesc despre o sursă, și despre o sursă propriu-zisă, mă refer doar la anumite impresii asupra spiritului care generează anumite reacții în trupul nostru, sau la anumite puteri și însușiri ale corpurilor care produc o reacție în spiritul omului. Ca și cum atunci cînd ar trebui să explic mișcarea unui corp care cade la pămînt, aș spune că a fost pricinuită de gravitație și m-aș strădui să arăt în ce mod a funcționat această forță, fără a încerca să arăt și de ce a operat ea în modul acesta ; sau dacă ar fi să explic efectele ciocnirii între corpuri datorită legilor obișnuite ale

[1] *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, II, 393.

percuţiei, nu aş face efortul de a explica şi cum este comunicată mişcarea în sine.

Secţiunea II
ASOCIEREA

O piedică destul de mare în calea cercetărilor noastre asupra sursei emoţiilor este faptul că multe din ele se nasc, iar mişcările ce le guvernează au loc în momente în care nu avem capacitatea de a reflecta asupra lor ; în momente în care din mintea noastră fuge orice fel de amintire. În afară de asta, pe lîngă lucrurile care ne afectează în moduri diferite, după puterile lor naturale, există şi asociaţii ce se formează în acea perioadă timpurie, şi pe care ulterior nu le mai distingem uşor de efectele naturale. Ca să nu mai vorbim de antipatiile inexplicabile pe care le nutrim, de faptul că ne este cu neputinţă să explicăm cînd anume o pantă abruptă a devenit pentru noi mai înfricoşătoare decît o cîmpie ; sau cînd a ajuns focul ori apa să ne înspăimînte mai tare decît un bulgăre de pămînt ; deşi foarte probabil toate acestea sînt fie concluzii trase pe baza experienţei, fie lucruri născute din presimţirile altora ; iar unele dintre ele s-au imprimat, foarte probabil, destul de tîrziu în mintea noastră. Dar la fel cum trebuie să ţinem seama de faptul că multe lucruri ne afectează într-un anumit mod, nu datorită unor puteri naturale pe care le au, ci asociate, tot aşa ar fi pe de altă parte absurd să spunem că orice lucru ne afectează numai şi numai prin asociaţie ; întrucît unele lucruri trebuie să fi fost la origine şi de la natură agreabile ori dezagreabile, şi de la ele îşi trag altele puterile asociative ; şi, cred eu, n-ar folosi la mare lucru să căutăm cauza emoţiilor noastre în asociaţie, pînă cînd nu constatăm că ne e imposibil s-o găsim în proprietăţile naturale ale lucrurilor.

Secţiunea III
CAUZA DURERII ŞI FRICII

Observam mai înainte (Partea I, Secţiunea VII, n.a.) că tot ceea ce are calităţile necesare pentru a stîrni groaza poate, în principiu, să stea şi la baza sublimului la care ar trebui să adaug că nu numai acestea, dar şi multe lucruri de la care nu aşteptăm în mod normal vreo primejdie pot avea un efect asemănător cînd, dintr-un motiv sau altul ne înspăimîntă. Am mai observat (Partea I, Secţiunea a X-a — n.a.) că tot ceea ce produce plăcere, o desfătare adevărată şi neasemuită, merită să i se spună „frumos". Aşadar, pentru a lămuri natura acestor calităţi, s-ar putea să fie necesară o explicaţie a naturii durerii şi plăcerii pe care se întemeiază ele [2]. Un om care suferă din pricina unor violente dureri trupeşti (presupun că sînt cele mai cumplite întrucît efectul lor poate fi cel mai evident) ; zic aşadar, un om în mare suferinţă, are dinţii încleştaţi, sprîncenele contractate violent, fruntea încreţită, ochii înfundaţi şi rostogolindu-se în găvanele lor, părul măciucă, glasul ţîşnind anevoie în ţipete scurte şi gemete, şi întregul trup scuturat ca de friguri. Teama sau spaima, care reprezintă o aprehensiune a durerii sau morţii, aduce exact aceleaşi efecte vizibile, apropiate ca violenţă de cele pomenite mai înainte, pe măsura apropierii cauzei şi a slăbiciunii subiectului. Nu numai că aşa stau lucrurile cu făpturile omeneşti, dar de nenumărate ori am observat şi la cîini că de frica pedepsei îşi răsuceau trupurile şi schelălăiau şi urlau de parcă ar fi simţit de-a binelea loviturile. De aici am tras concluzia că durerea şi spaima acţionează asupra aceloraşi părţi ale corpului şi în acelaşi mod deşi în grade oarecum diferite. Că durerea şi spaima constau într-o încordare neobişnuită a nervilor ; că acest lu-

[2] În pasajul de mai jos e posibil ca Burke să se fi inspirat din Lucreţiu, *De Rerum Natura*, III, 152—160.

cru este însoțit uneori de o forță nefirească, care nu arareori se transformă brusc într-o slăbiciune extrordinară; că aceste efecte se produc adeseori alternativ și uneori se amestecă unul cu altul — iată observațiile mele. Aceasta este natura tuturor agitațiilor convulsive, în special la cei mai slabi, care sînt cel mai expuși celor mai grave efecte ale durerii și spaimei. Singura diferență dintre durere și spaimă este că lucrurile care provoacă durerea acționează asupra minții prin intermediul trupului, pe cînd cele care stîrnesc spaima lovesc în general mădularele prin intermediul minții care vestește primejdia ; dar ambele se întîlnesc — fie la nivel primar, fie la nivel secundar — spre a produce o încordare, o strîngere sau o emoție violentă a nervilor[3], ele se întîlnesc așișderea pe toate celelalte planuri. Căci din aceasta este clar pentru mine, ca și în multe alte exemple, că atunci cînd trupul este predispus — indiferent prin ce mijloace — la asemenea emoții care ar putea fi produse de o anumită simțire puternică, el va crea de la sine în minte ceva foarte asemănător acelei simțiri.

Secțiunea IV
CONTINUARE

În acest scop, domnul Spon,[4] în ale sale *Cercetări antice,* ne spune o poveste ciudată despre

[3] Nu intru aici în problema discutată mult de fiziologi, dacă durerea este efectul unei contracții sau o încordare a nervilor. Ambele explicații îmi pot sluji țelurile ; căci prin încordare nu înțeleg altceva decît o violentă tragere a fibrelor, care compun orice mușchi ori membrană, indiferent cum se face acest lucru (n.a.).

[4] Jacob Spon (1647—1685), medic, cunoscut mai ales pentru expedițiile sale arheologice în Italia, Grecia și Orientul Apropiat (1675—1676), împreună cu botanistul și arheologul englez Sir George Wheler (1650—1723) într-o epocă în care explorarea relicvelor elene era

celebrul specialist în fizionomie Campanella[5] ; s-ar părea că acest om nu numai că făcuse observații foarte exacte asupra chipurilor oamenilor, dar ajunsese și un adevărat expert în a le imita dacă erau cît de cît ieșite din comun. Cînd avea chef să pătrundă cu adevărat înclinațiile oamenilor cu care avea de-a face, el își modifica trăsăturile feții, gesturile și poziția trupului ca să le apropie cît mai mult și cît mai exact de persoana pe care încerca s-o examineze ; iar apoi observa cu atenție ce dispoziție sufletească părea să capete prin această transformare. În atît de mare măsură — spune domnul Spon — încît era în stare să mimeze dispoziția sufletească și gîndurile oamenilor cu tot atît de mare efect ca și cum ar fi intrat în pielea lor.

Adeseori am observat că imitînd înfățișarea și gesturile unor oameni supărați, sau apatici, sau înspăimîntați sau îndrăzneți, în mod involuntar mintea mi se adapta acelei simțiri adînci sau emoții pe care încercam s-o copiez în manifestările ei exterioare ; mai mult decît atît, am ajuns la convingerea că e greu de evitat un asemenea lucru ; chiar dacă omul se străduiește să-și separe emoția sau simțirea de gesturile care-i corespund. Mințile și trupurile noastre sînt atît de strîns și de intim legate, încît omul nu poate simți durerea sau plăcerea doar în minte sau dor în trup.

încă la începuturile sale. A adus cu sine numeroase inscripții grecești și latinești. În cartea sa *Recherches Curieuses d'Antiquité* (Cercetări Curioase asupra Antichității, Lyon 1683) el socotește valoarea medaliilor ca o călăuză istorică pentru a afla înfățișarea personală a monarhilor reprezentați. In acest context el menționează fizionomia și relatează povestea lui Campanella (la pagina 358).

[5] Tomasso Campanella (1568—1639), călugăr dominican și filosof. Discipol al lui Nicola de Cuza și al lui Telezio, el a respins arestotelianismul scolastic și a susținut necesitatea studierii directe a omului și a naturii. A fost întemnițat la Neapole pentru pretinsa lui legătură cu o revoltă împotriva spaniolilor și a fost supus torturilor.

Campanella, despre care vorbeam, putea să-şi abată atît de mult atenţia de la orice suferinţe ale trupului, încît să îndure fără prea mare durere chiar şi tortura ; iar în privinţa durerilor mai mici, cu siguranţă toată lumea a observat că atunci cînd putem să ne concentrăm atenţia asupra unui alt lucru, durerea poate fi o vreme uitată ; pe de altă parte, dacă printr-un mijloc sau altul trupul este împiedicat să facă mişcările, sau să se lase stîrnit de către emoţiile pe care le produce în mod normal în el o simţire adîncă, acea simţire moare în faşă, deşi cauza ei nu se află doar în acţiuni fizice, deşi ar trebui să fie doar mintală şi să nu afecteze direct nici unul dintre simţuri. De exemplu, un calmant sau o băutură spirtoasă va suspenda acţiunea supărării, fricii sau furiei, în ciuda tuturor eforturilor noastre în sens contrar ; şi aceasta prin provocarea în trupul nostru a unei dispoziţii contrare celei pe care o determină aceste simţiri.

Secţiunea V
CUM SE PRODUCE SUBLIMUL

Întrucît am considerat groaza ca determinant al unei încordări nefireşti şi al unor emoţii violente ale nervilor, din ceea ce am spus urmează, fireşte, că tot ceea ce e menit să producă o asemenea încordare trebuie să determine, fără doar şi poate, o emoţie similară groazei (cf. Partea II, Secţiunea II) şi prin urmare, trebuie să fie o sursă a sublimului, deşi nu trebuie să fie legată de ea nici un fel de noţiune de primejdie. Aşa că pentru a dezvălui izvorul sublimului nu mai trebuie făcut mare lucru decît să arătăm că exemplele de sublim, oferite în partea a II-a, se referă la lucruri care prin natura lor sînt menite să producă acest gen de tensiune, fie prin operaţia primară a minţii, fie prin cea a trupului. În legătură cu asemenea lucruri care ne impresionează prin ideea asociată a primejdiei, nu încape îndoială că ele produc groază şi acţionează prin cine ştie ce modificare a acestei emoţii ; şi că groaza, atunci cînd este suficient de puternică, stîrneşte emoţiile trupeşti abia pomenite, iarăşi e mai presus de orice îndoială Dar dacă sublimul este clădit pe groază sau pe vreo altă simţire de acelaşi tip, al cărei obiect îl constituie durerea, trebuie mai întîi să cercetăm cum se poate obţine încîntarea dintr-o cauză aparent atît de opusă ei. Spun *încîntarea*, pentru că, aşa cum am remarcat adesea, este în mod evident diferită prin cauza şi natura ei proprie de plăcerea reală şi propriu-zisă.

Secţiunea VI
CUM POATE FI DURERETA IZVOR DE INCINTARE

Aşa a orînduit providenţa că o stare de odihnă şi inactivitate, oricît de mult ar conveni leneviei noastre, trebuie să aducă nenumărate neplăceri ; trebuie să genereze asemenea tulburări încît să ne silească să ne apucăm de vreo muncă oarecare, ca un lucru absolut indispensabil pentru a ne face să ne petrecem viaţa cu oarecare mulţumire ; căci natura odihnei constă în a îngădui tuturor părţilor trupului nostru să se destindă, şi această stare nu numai că pune membrele în incapacitate de a-şi îndeplini funcţiile, dar preia şi acel tonus viguros al fibrei, care este necesar pentru a provoca secreţiile naturale şi necesare. În acelaşi timp, în această stare trîndavă, inactivă, nervii sînt mai expuşi unor convulsii îngrozitoare decît atunci cînd sînt suficient de înviorați şi întăriţi. Me-

lancolia, disperarea, prostrația și adeseori sinuciderea constituie consecința privirii sumbre asupra obiectelor și a lumii în general pe care o căpătăm în această stare de destindere a trupului. Cel mai bun leac pentru toate aceste rele îl constituie mișcarea fizică sau *munca* ; iar munca reprezintă o înfrîngere a *dificultăților*, o exercitare a puterii de contracție a mușchilor ; și ca atare, din toate punctele de vedere, dar în grade diferite, ea seamănă cu durerea, care constă și ea într-o tensiune sau contracție. Nu numai că munca este necesară pentru a menține mădularele mai grosolane într-o stare adecvată pentru îndeplinirea funcțiilor lor, dar mai mult decît atît, ea este deopotrivă necesară și acelor organe mai fine și mai delicate asupra cărora și prin care acționează imaginația și poate chiar și celelalte capacități mintale. Întrucît este probabil că nu numai părțile inferioare ale sufletului (cum sînt denumite pasiunile), ci și înțelegerea însăși recurge în funcționarea ei la anumite fine instrumente corporale ; deși ce anume sînt ele și unde sînt situate, e oarecum greu de stabilit : dar ea se folosește în orice caz de asemenea organe, ceea ce rezultă cu claritate din următorul fapt : exersarea îndelungată a puterilor minții generează o oboseală ieșită din comun a întregului trup ; pe de altă parte, marile eforturi fizice sau durerea slăbesc și uneori chiar distrug total facultățile mintale. Acum, întrucît exerciții fizice corespunzătoare sînt esențiale părților musculare grosolane ale construcției noastre, și fără acest îndemn ele ar deveni trîndave și s-ar îmbolnăvi, aceeași regulă se aplică și părților mai fine la care ne-am referit ; pentru a le păstra în bună ordine, ele trebuie să fie zguduite și stîrnite ca să ajungă într-o formă bună.

Secțiunea VII

EXERCIȚIUL NECESAR PENTRU ORGANELE MAI FINE

După cum truda obișnuită, care constituie o modalitate a sufletului, reprezintă un exercițiu al părților mai grosolane ale sistemului, o modalitate a groazei reprezintă exercițiul părților mai fine ale sistemului ; și dacă o anumită modalitate a durerii este de asemenea natură încît să acționeze asupra ochiului sau urechii — acestea fiind organele cele mai delicate — modul acesta de a le impresiona se apropie cel mai tare de cele care au o cauză mintală. În toate aceste cazuri, dacă suferința și groaza sînt modificate în așa fel încît să nu fie cu adevărat dăunătoare ; dacă suferința nu este împinsă pînă la violență, iar spaima nu duce la distrugerea imediată a persoanei, întrucît aceste emoții eliberează părțile organismului — fie grosolane, fie mai fine — de o povară primejdioasă și supărătoare, ele sînt capabile să producă încîntarea ; nu plăcerea, ci doar un soi de groază plăcută, un soi de liniște cu o nuanță de groază ; care, întrucît ține de autoconservarea individului, reprezintă una din cele mai puternice emoții.

Obiectul ei îl constituie sublimul. (Cf. partea a II-a, Secțiunea II). Aș folosi termenul de *uimire* pentru gradul ei cel mai înalt ; gradele mai mici sînt teama respectuoasă, reverența și respectul ; însăși etimologia acestor cuvinte arată proveniența lor, și în ce măsură sînt deosebite de plăcerea propriu-zisă.

Secţiunea VIII
DE CE LUCRURILE NEPRIMEJDIOASE PRODUC O EMOŢIE ASEMĂNĂTOARE GROAZEI

O variaţie a groazei sau a durerii este întotdeauna cauza sublimului (cf. Partea I, Secţiunea VII ; Partea a II-a, Secţiunea II). Eu cred că pentru groază sau pentru pericolul asociat ei, explicaţia de mai sus este suficientă. E nevoie de ceva mai multă bătaie de cap pentru a arăta că asemenea exemple ca cele pe care le-am dat despre sublim în partea a doua a studiului sînt capabile să producă un gen de suferinţă şi deci să aibă de-a face cu groaza, putînd fi, deci, explicate prin aceleaşi principii. Şi în primul rînd e vorba de obiectele mari ca dimensiuni. Vorbesc de obiectele vizuale.

Secţiunea IX
DE CE OBIECTELE VIZUALE DE MARI DIMENSIUNI SÎNT SUBLIME

Vederea se realizează prin formarea unei imagini de către razele de lumină reflectate de obiect, şi imprimate instantaneu în întregime pe retină, sau pe terminaţiile nervoase din ochi. Sau, după părerea altora, obiectele sînt imprimate pe retină şi percepute punct cu punct, dar prin rotirea rapidă a ochiului, culegem foarte repede multiplele părţi ale obiectului, pentru a forma o imagine completă. Dacă acceptăm prima părere, vom ajunge la concluzia (cf. Partea a II-a, Secţiunea VII) că deşi toată lumina reflectată de un corp de mari proporţii izbeşte ochiul într-o clipă, corpul în sine este format dintr-un mare număr de

puncte distincte, fiecare din ele, sau raza ce porneşte de la fiecare, imprimîndu-se pe retină. Aşa că, deşi imaginea unui punct ar trebui să producă doar o mică încordare a acestei membrane, adăugarea altei izbituri şi încă a alteia şi a încă uneia, neapărat vor produce cu timpul o izbitură foarte puternică, pînă cînd treptat, treptat, ajunge în cele din urmă la gradul cel mai înalt ; şi întreaga capacitate a ochiului, vibrînd în toate părţile sale componente, trebuie să se apropie de natura a ceea ce pricinuieşte suferinţă, şi prin urmare, trebuie să producă o noţiune a sublimului. Şi iarăşi, dacă acceptăm ideea că numai un punct al obiectului poate fi distins dintr-o dată, în ultimă instanţă totul va ajunge cam la acelaşi lucru, sau mai degrabă va face încă şi mai limpede faptul că originea sublimului stă în măreţia proporţiilor. Căci dacă observăm dintr-o dată doar un singur punct, ochiul trebuie să traverseze cu mare repeziciune spaţiul vast al acestor corpuri, şi prin urmare nervii şi muşchii fini destinaţi mişcării acestei părţi a corpului trebuie să fie supuşi unei mari încordări ; iar marea lor sensibilitate trebuie să-i facă să fie profund afectaţi de această încordare. Pe lîngă asta, n-are nici o importanţă pentru efectul produs, dacă un corp are părţile sale componente legate între ele şi produce impresia dintr-o dată sau, făcînd doar o impresie a unui punct dintr-o dată, pricinuieşte o succesiune a acestor puncte sau a altora, atît de repede încît să le facă să pară unite ; după cum reiese clar din efectul obişnuit al învîrtirii unei torţe aprinse sau a unei bucăţi de lemn ; dacă facem acest lucru repede, se sugerează impresia unui cerc de foc [6].

[6] Newton face aceeaşi observaţie, folosind drept exemplu învîrtirea unui cărbune aprins (*Optica*, Ediţia a III-a, 1721, pg. 123).

Secțiunea X
DE CE ESTE NECESARĂ UNITATEA PENTRU VASTITATE

La această teorie se poate obiecta că, în orice moment, ochiul primește în general un număr egal de raze, și că deci, un obiect de mari dimensiuni nu poate afecta ochiul prin numărul razelor ; același lucru se poate spune despre acea varietate a obiectelor pe care trebuie întotdeauna s-o distingă ochiul cît timp rămîne deschis. Voi răspunde la aceasta că admițînd un număr egal de raze sau o cantitate egală de fascicole luminoase care izbesc ochiul în orice moment, dacă aceste raze variază frecvent prin natura lor, cînd spre albastru, cînd spre roșu ș.a.m.d., sau tipul lor de terminație sub forma unor mici pătrățele, triunghiuri sau alte asemenea, la fiecare schimbare, indiferent dacă este de culoare sau de formă, organul vederii capătă un fel de pauză, de relaxare sau de odihnă ; [7] (dar această destindere și sforțare atît de des întreruptă, nu odihnește cituși de puțin și nici nu creează o senzație agreabilă ; și nici efortul muncii viguroase și uniforme nu-l are. Oricine a remarcat efectele diferite ale vreunui exercițiu puternic și le-a comparat cu cine știe ce acțiune neînsemnată, va înțelege de ce o ocupație sîcîitoare și de agitație măruntă, care deopotrivă obosește și slăbește trupul, nu poate avea nimic măreț în ea ; aceste impulsuri care sînt mai degrabă sîcîitoare decît dureroase, prin schimbarea neîncetată și bruscă a tensiunii și direcției lor, împiedică acea încordare deplină, acea formă de muncă cu caracter uniform ce se leagă de suferința puternică și generează sublimul. Totalitatea lucrurilor de diferite tipuri, deși ar trebui să fie egală cu numărul părților uniforme care compun *un* obiect întreg, nu este egală în efectul ei asupra organelor trupurilor noastre. În afară de motivul deja menționat, există un altul foarte puternic pentru această diferență. În realitate, mintea nu poate mai niciodată să se ocupe în mod serios de mai multe lucruri deodată ; dacă acest lucru este mărunt, și efectul este neînsemnat, iar o serie de alte obiecte mici nu pot atrage atenția ; mintea este mărginită de limitele obiectului ; iar lucrurile de care nu ne ocupăm și care nu există au cam același efect ; dar ochiul sau mintea (căci în cazul de față nu există nici o diferență) nu ajunge repede la limitele marilor obiecte uniforme ; nu are odihnă în timp ce le contemplă ; imaginea este cam aceeași pretutindeni. Așa că tot ce este mare din punct de vedere cantitativ, trebuie neapărat să fie unul și același lucru, simplu și întreg.

[7] *Critical Review* scria în III, 369 : „Noi... socotim că greșește prin teoria lui. O asemenea succesiune rapidă și abruptă de culori și forme contrastante va cere o succesiune rapidă de modificări în conformația ochiului, care, în loc să-l relaxeze și să-l învioreze, hărțuiesc organul vederii prin cele mai dureroase eforturi. Nu numai în ceea ce privește obiectele vaste, are ochiul nevoie de repaos, după cum și omul își găsește bucuria și odihna, așezîndu-se jos la capătul unei lungi excursii ; și totuși, i s-ar părea neplăcut și chiar istovitor să se așeze jos și să se odihnească la fiecare cinci-șase metri."

Secțiunea XI
INFINITUL „FĂCUT"

Am remarcat mai înainte că un anumit gen de măreție se naște din infinitul „făcut" și că acest infinit constă într-o succesiune uniformă de părți mari ; de asemenea am remarcat că aceeași succesiune uniformă avea o putere similară în ceea ce privește sunetele. Dar deoarece efectele multor lucruri sînt mai clare în raport cu unul dintre simțuri decît cu altul,

și întrucît toate simțurile prezintă analogii între ele și se ilustrează unul pe altul, am să încep prin a mă referi la această putere în domeniul sunetelor, deoarece cauza sublimului aflată într-o succesiune este mult mai evidentă în ceea ce privește auzul. Și voi afirma aici, o dată pentru totdeauna, că o cercetare a cauzelor naturale și mecanice ale pasiunilor noastre, în afară de curiozitatea subiectului, dacă sînt descoperite, mai oferă și o forță și o strălucire mult mai mare oricăror reguli pe care le stabilim în asemenea probleme. Cînd urechea prinde vreun sunet simplu, ea este izbită de o singură pulsație a aerului care face timpanul și celelalte părți membranoase să vibreze conform naturii și genului izbiturii. Dacă izbitura este puternică, organul auzului suferă o tensiune considerabilă. Dacă lovitura se repetă curînd după aceea, repetiția duce la așteptarea unei noi izbituri. Și trebuie să remarcăm că așteptarea în sine este o sursă de încordare.

Lucrul acesta este vizibil la multe animale care, atunci cînd se pregătesc să audă vreun sunet, se trezesc la viață și-și ciulesc urechile ; așadar în cazul acesta efectul sunetelor este considerabil sporit de un nou auxiliar, așteptarea. Dar deși după un număr de izbituri ne mai așteptăm și la altele, nefiind capabili să stabilim momentul exact cînd vor sosi, cînd acest lucru se întîmplă, ele produc un soi de surpriză, ceea ce sporește încă și mai mult încordarea.

Căci, am remarcat eu, ori de cîte ori am așteptat foarte concentrat același sunet, care revenea la anumite intervale (cum ar fi salvele de artilerie) cu toate că așteptam întru totul revenirea sunetului, cînd aceasta se producea, totdeauna mă făcea să tresar puțin ; timpanul suferea o convulsie, căreia i se alătura întregul trup. Tensiunea părții respective a organismului sporind astfel cu fiecare salvă, prin forțele unite ale izbiturii în sine, ale așteptării și surprizei, încordarea este ridicată pînă la o

asemenea culme încît să fie capabilă de a percepe sublimul ; este adusă pînă la limita suferinței. Chiar și cînd a încetat cauza, deoarece organele auzului au fost pînă atunci izbite succesiv într-un anumit mod ele continuă să vibreze la fel încă o vreme ; aceasta contribuie și mai mult la măreția efectului.

Secțiunea XII
VIBRAȚIILE TREBUIE SĂ FIE ASEMĂNĂTOARE

Dar dacă vibrațiile nu sînt asemănătoare la fiecare impresie, ele nu pot fi împinse dincolo de numărul efectiv al impresiilor ; căci mișcați orice corp, cum ar fi o pendulă, într-o singură direcție, și el va continua să oscileze pe arcul aceluiași cerc, pînă cînd cauzele bine cunoscute îl vor face să se oprească ; dar dacă după ce mai întîi l-ați pus în mișcare într-o direcție, îl împingeți pe urmă în altă direcție, el nu va mai putea s-o reia pe cea dintîi ; pentru că nu se poate mișca singur niciodată și deci nu poate avea decît efectul acelei ultime mișcări ; în schimb, dacă în aceeași direcție îl acționați de mai multe ori, el va descrie un arc mai mare, și se va mișca mai multă vreme.

Secțiunea XIII
EXPLICAREA EFECTELOR SUCCESIUNII ASUPRA OBIECTELOR VIZUALE

Dacă putem înțelege clar cum acționează lucrurile asupra unuia din simțurile noastre, nu ne va fi deloc greu să concepem în ce fel le afectează ele pe celelalte. Așadar, spunînd o mulțime de lucruri despre impresiile corespunzătoare asupra fiecărui simț, n-am face decît

să ne obosim printr-o repetiţie inutilă, în loc să aruncăm vreo lumină nouă asupra subiectului — din pricina tratării prea ample şi difuze. Dar întrucît în această expunere ne legăm de sublim cu precădere în felul în care afectează el ochiul, vom analiza mai ales de ce o dispoziţie succesivă de părţi uniforme în aceeaşi linie dreaptă trebuie să fie sublimă (vezi Partea a doua, secţiunea X) şi pe baza cărui principiu capătă această aşezare însuşirea de a face o cantitate relativ mică de materie să producă un efect mai grandios, mai degrabă decît o cantitate mult mai mare, dar dispusă altfel.

Spre a evita nedumerirea produsă de noţiunile generale, să ne închipuim dinaintea ochilor o colonadă de stîlpi uniformi plantaţi în linie dreaptă ; să ne aşezăm în aşa fel încît ochiul să poată parcurge întreaga colonadă, căci acest mod de a privi este de cel mai mare efect. Aşa cum sîntem aşezaţi, este limpede că razele ce vin de la primul stîlp rotund vor genera în ochiul nostru o vibraţie corespunzătoare — o imagine a stîlpului în sine. Vibraţia este sporită de stîlpul imediat următor, cea care vine apoi reînnoieşte şi întăreşte impresia ; fiecare stîlp din această succesiune repetă impuls după impuls, şi izbitură după izbitură, pînă cînd ochiul, îndelung exersat într-un anume fel, nu mai poate pierde imediat obiectul respectiv ; şi fiind violent stîrnit de această agitaţie continuă transmite minţii un concept grandios sau sublim.

Dar în loc să privim un şir de stîlpi uniformi, să presupunem că aceştia se succed într-o alternanţă de stîlpi rotunzi şi pătraţi. În acest caz, vibraţia produsă de primul stîlp rotund piere de îndată ce se formează ; iar o alta de tip cu totul diferit (pătratul) îi ia imediat locul ; la rîndul ei îl cedează repede celui rotund ; şi tot aşa mai departe, ochiul continuă să primească pe rînd o imagine şi să o schimbe cu alta, izgonind-o pe cea dintîi, pînă la capătul construcţiei.

De unde reiese evident că la ultimul stîlp, impresia este tot aşa de puţin continuă ca şi la începutul începutului ; pentru că de fapt, aparatul sensorial nu poate primi nici o impresie distinctă decît de la ultimul element şi nu poate niciodată să reia de la sine o impresie diferită. Mai mult decît atît, fiecare variaţie a obiectului reprezintă o odihnă şi o destindere pentru organele vederii ; iar aceste reliefuri împiedică emoţia puternică, atît de necesară pentru a produce sublimul.

Deci, pentru a produce o senzaţie desăvîrşită de grandoare la lucruri ca cele pe care le-am menţionat, trebuie să existe o simplitate perfectă, o uniformitate absolută în aşezarea, forma şi culoarea elementelor. Pe baza acestui principiu al succesiunii şi uniformităţii, ne putem întreba de ce un zid lung dar fără nici un fel de ornamente nu ar fi un obiect mai sublim decît o colonadă ? La urma urmei succesiunea nu e întreruptă în nici un fel, ochiul nu întîmpină nici un fel de oprelişte, şi nu putem concepe nimic mai uniform decît aceasta.

Un zid lung şi gol cu siguranţă că nu poate forma un obiect la fel de grandios ca o colonadă de aceeaşi lungime şi înălţime. Nu e chiar atît de greu să explicăm această deosebire. Cînd ne uităm la un calcan, datorită suprafeţei netede a obiectului, ochiul aleargă pe tot spaţiul lui şi ajunge repede la capăt ; ochiul nu întîlneşte nimic care să-i întrerupă înaintarea ; dar pe de altă parte nici nu întîlneşte ceva care ar putea să-l reţină un interval de timp necesar pentru a produce un efect foarte mare şi durabil. Priveliştea unui zid gol, dacă este de înălţime şi lungime suficientă, este fără îndoială grandioasă : dar aceasta nu reprezintă decît o *singură* idee şi nu o *repetiţie* a unor idei *similare* ; aşadar este măreţ, nu atîta pornind de la principiul *infinităţii* ci de la cel al *vastităţii*.

Dar nici un impuls în sine, oricare ar fi acesta, nu ne afectează atît de puternic dacă

nu are într-adevăr o forță prodigioasă, așa cum ne impresionează o succesiune de impulsuri similare ; pentru că nervii aparatului senzorial nu pot căpăta obiceiul (dacă mi se permite să folosesc această expresie) de a repeta aceeași senzație în așa mod încît s-o prelungească și atunci cînd cauza a încetat să mai acționeze ; mai mult decît atît, toate efectele pe care le-am atribuit așteptării și surprizei în secțiunea II nu-și găsesc locul în cazul unui zid gol.

Secțiunea XIV
DESPRE OPINIA LUI LOCKE REFERITOARE LA ÎNTUNERIC

Dl. Locke este de părere că întunericul nu constituie în sine o noțiune de groază și că deși o lumină excesivă produce suferință simțului vederii, bezna fără fund nu supără cîtuși de puțin [8]. De fapt el remarcă altundeva că de îndată ce doica bătrînă a asociat cîndva noțiunea de strigoi și vîrcolaci cu cea de întuneric, de atunci încoace noaptea a devenit pentru imaginație un lucru supărător și oribil [9]. Autoritatea acestui autor este neîndoios la fel de mare ca a oricărui alt om și pare să contrazică principiul nostru general (Partea a doua, Secțiunea III).

Noi am tratat întunericul ca pe o sursă a sublimului ; și tot timpul am considerat că sublimul depinde de vreo modificare a suferinței sau groazei ; așa că, pentru oamenii a căror minte nu a fost alterată de timpuriu de superstiții, întunericul nu este în nici un fel supărător ori îngrozitor și deci, pentru ei nu poate

[8] *Eseu*, II, vii. 4.
[9] *Ibidem*, II, 10

fi un izvor de sublim. Dar, cu tot respectul pentru o asemenea autoritate, mie mi se pare că o asociație mai generală, o asociație care cuprinde întreaga omenire, poate include groaza în noțiunea de întuneric ; căci în bezna totală e imposibil să știm în ce măsură mai sîntem sau nu în siguranță ; nu știm ce obiecte avem în jur ; în orice clipă ne putem izbi de vreun obstacol primejdios ; dacă facem un pas putem cădea într-o prăpastie ; iar dacă se apropie vreun dușman, nu știm în ce parte să ne apărăm ; într-un asemenea caz, puterea pe care o avem nu ne mai oferă protecție deplină ; înțelepciunea nu mai poate acționa decît pe ghicite ; pînă și cei mai viteji încep să șovăie, iar cel care nu se roagă pentru nimic altceva în apărarea lui, este silit să se roage pentru lumină :

Zeus, părinte ceresc, înlătură ceața din oaste
Fă să răsară seninul și limpede ochii să vadă
Și la lumină măcar să pierim, dacă astfel ți-i voia [10].

În ceea ce privește asociația cu strigoii și vîrcolacii, cu siguranță că e mai firesc să socotim că întunericul a fost ales ca o scenă potrivită pentru asemenea reprezentări de spaimă, deoarece era la origine o noțiune de groază, decît să credem că ele au făcut ca întunericul să fie înspăimîntător. Mintea omului poate ușor să cadă într-o greșeală de primul tip ; dar e foarte greu să ne închipuim că efectul unei idei atît de universal înspăimîntătoare în toate epocile și în toate țările, cum este întunericul, ar putea vreodată să se datoreze unui mănunchi de povești și vorbe de clacă, sau vreunei cauze atît de neînsemnate prin natura ei, și cu un cîmp de acțiune atît de șubred.

[10] Homer, *Iliada*, XVII, 645—647. Pasajul e citat de Longinus *(Despre sublim*, IX).

Secțiunea XV
ÎNTUNERICUL ESTE ÎNSPĂIMÎNTĂTOR ÎN SINE

La o cercetare mai atentă ar putea reieși că întunericul și negreala sînt în oarecare măsură supărătoare prin acțiunea lor naturală, independent de orice soi de asociații. Trebuie să subliniez că noțiunile de întuneric și negreală sînt în mare măsură asemănătoare ; ele diferă doar prin aceea că negreala este o idee mai limitată. Domnul Cheselden ne-a spus o poveste foarte ciudată despre un băiat care s-a născut orb și a rămas orb pînă la 13—14 ani ; apoi a fost operat de cataractă și și-a recăpătat vederea. Printre numeroase amănunte demne de a fi reținute în legătură cu primele sale peripeții și judecăți asupra obiectelor văzute, Cheselden ne spune că prima dată cînd a apărut un obiect negru în fața băiatului, i-a dat o stare de neliniște ; cîtva timp după aceea, întîlnind întîmplător o negresă, a fost cuprins de groază la vederea ei[11]. În cazul respectiv, e aproape imposibil să presupunem că groaza s-a născut din vreo asociație oarecare. Din relatarea respectivă, ar reieși că băiatul era înzes-

[11] William Cheselden (1688—1752), unul din cei mai mari chirurgi britanici, era cunoscut în special pentru operația laterală efectuată asupra pietrelor la rinichi. Burke se referă la foarte lunga lucrare a lui Cheselden „Relatare a unor observații făcute de un tînăr domn care s-a născut orb sau și-a pierdut vederea atît de devreme încît nici nu-și amintește să fi văzut vreodată și a fost operat de cataractă pe la 13—14 ani" (*Analele societății regale britanice*, 1729, XXXV, pag. 447—450). Burke avea în minte în special următoarea afirmație : „Băiatul socotea stacojiul a fi cea mai frumoasă dintre toate culorile, iar dintre celelalte le socotea încîntătoare pe cele mai vii, în schimb cînd a văzut prima dată culoarea neagră, aceasta i-a produs o senzație foarte neplăcută, deși după un timp s-a împăcat cu ea ; dar cîteva luni mai tîrziu, întîlnind întîmplător o negresă, a fost cuprins de o groază cumplită la vederea ei" (*Op. cit.*, pag. 448). Concluziile trase de Burke din acest caz au fost contestate în *The Literary Magazine*, II, p. 188.

trat cu un simț de observație și cu o sensibilitate neobișnuite pentru vîrsta lui ; de aceea, este probabil că dacă marea neliniște pe care a simțit-o văzînd prima dată culoarea neagră s-ar fi născut din legătura pe care o făcea cu vreo altă noțiune neplăcută, el ar fi observat și menționat acest lucru. Căci o noțiune dezagreabilă numai prin asociere relevă în mod evident încă de la prima impresie cauza efectului ei negativ asupra simțurilor noastre ; în cazurile obișnuite, de fapt, cel mai adesea acest lucru se pierde ; datorită faptului că asocierea inițială s-a produs foarte devreme, iar impresia ulterioară s-a repetat frecvent.

În cazul nostru nu exista timpul necesar pentru o asemenea deprindere ; și nici nu există vreun motiv de a crede că efectele dăunătoare ale negrului asupra imaginației sale se datorau în mai mare măsură legării de noțiuni dezagreabile decît că efectele bune ale culorilor mai vesele ar fi provenit din legătura cu altele încîntătoare. Probabil amîndouă aveau efectele lor bazate pe funcțiunea lor firească.

Secțiunea XVI
DE CE ESTE ÎNSPĂIMÎNTĂTOR ÎNTUNERICUL

Poate merită să cercetăm modul cum acționează întunericul în așa fel încît să pricinuiască suferință. Este de observat că pe măsură ce ne îndepărtăm de lumină, natura a aranjat lucrurile astfel ca pupila să se mărească prin retragerea irisului, proporțional cu îndepărtarea noastră. Acuma, în loc să producem o micșorare de proporții reduse, să presupunem că ne retragem total de la lumină ; este rezonabil să socotim că se va produce o contracție proporțională a fibrelor radiale ale irisului și că printr-un întuneric profund, această parte

a ochiului se poate contracta atît de puternic încît să încordeze nervii care îl compun dincolo de starea lor naturală, şi prin acest mijloc să producă o senzaţie neplăcută. O asemenea tensiune pare să existe cu certitudine, atîta vreme cît ne aflăm în întuneric; căci într-o asemenea stare, deşi ochiul rămîne deschis, există o deschidere (nisus) permanentă care să primească lumina; acest lucru se observă în mod evident din fulgerele şi apariţiile luminoase care în asemenea împrejurări par adeseori să joace în faţa ochiului; şi care nu pot fi altceva decît efectele unor spasme produse de propriile sale eforturi de a urmări obiectul; mai multe alte impulsuri puternice vor produce ideea de lumină în ochi, în afară de substanţa însăşi a luminii, aşa cum ştim din nenumărate împrejurări [12] (Unii oameni care acceptă ideea că întunericul poate fi o sursă a sublimului, vor deduce din dilatarea pupilei ideea că atît o relaxare cît şi o convulsie pot genera sublimul; dar, după cum sînt convins, ei nu consideră că deşi inelul circular al irisului ar fi într-un anume sens un sfincter care s-ar putea dilata printr-o simplă destindere, totuşi, într-o privinţă el diferă de majoritatea celorlalte sfinctere din organism, că este prevăzut cu muşchi antagonici, fibrele radiale ale irisului; de îndată ce muşchiul circular începe să se destindă, aceste fibre care necesită un echilibru antagonic, sînt trase înapoi cu putere

---

[12] Într-o notă de la pagina 480 a volumului XVI din *Monthly Review* citim: „Muşchii(UVEA) acţionează prin contracţie, dar se destind prin dilatarea cercului ciliar. Aşadar, cînd pupila se dilată, ei se destind, şi starea de relaxare a unui muşchi este starea lui de odihnă. În amauroză, cînd aceşti muşchi nu sînt folosiţi niciodată, pupila este întotdeauna dilatată. De aceea întunericul este o stare de odihnă a organului vederii şi, în consecinţă, obscuritatea — despre care el observă pe bună dreptate că este adeseori o sursă a sublimului — nu poate afecta sistemul sensorial prin nici o impresie dureroasă; aşadar, adeseori sublimul rezultă dintr-o destindere a muşchilor ca şi din încordarea lor."

şi dau pupilei o lărgime considerabilă. Dar cu toate că nu am fost lămuriţi în această privinţă, sînt convins că oricine va putea constata că dacă deschide ochii şi face o sforţare de a vedea prin întuneric, asta îi aduce o suferinţă perceptibilă. Şi am auzit femei spunînd că după ce au brodat multă vreme pe un fond negru, le dureau atît de tare ochii şi vederea le era atît de slăbită încît abia mai vedeau).

La această teorie asupra efectului mecanic al întunericului s-ar putea obiecta că înrîuririle negative ale întunericului sau negrelii par să fie mai degrabă mintale decît corporale; şi recunosc că este adevărat, că aşa se întîmplă; şi acelaşi lucru se aplică tuturor elementelor care depind de impresionarea părţilor mai fine ale sistemului nostru. Influenţele negative ale vremii proaste apar şi ele adeseori într-un mod similar, şi anume, sub forma melancoliei şi deprimării, deşi nu încape îndoială că în acest caz, organele trupului sînt primele care suferă, iar mintea este afectată indirect, prin intermediul lor.

Secţiunea XVII
EFECTELE NEGRULUI

Negrul este doar o *întunecime parţială*. De aceea el îşi extrage unele puteri din faptul că este amestecat cu corpuri colorate şi înconjurat de ele. În sinea sa el nu poate fi considerat o culoare. Corpurile negre, care nu reflectă nici o rază sau doar foarte puţine, apar în raport cu vederea doar ca nişte spaţii goale răspîndite printre obiectele pe care le vedem. Cînd ochiul cade pe unul din aceste spaţii, după ce a fost menţinut în oarecare tensiune prin jocul culorilor adiacente asupra lui, el

cade brusc într-o stare de destindere, din care își revine la fel de brusc printr-un salt convulsiv. Pentru a ilustra acest lucru, să ne gîndim că atunci cînd intenționăm să ne așezăm pe un scaun și constatăm că este mult mai jos decît ne așteptam, șocul e foarte violent ; mult mai puternic decît ar putea fi conceput în privința unei căderi atît de mici ca diferența dintre un scaun și altul. Dacă, după ce coborîm un grup de trepte, încercăm în mod greșit să mai coborîm una, la fel cum le-am coborît pe cele dinainte, șocul este extrem de violent și dezagreabil ; și prin nici un fel de artificiu nu putem pricinui un șoc similar prin asemenea mijloace, dacă ne așteptăm la el și ne pregătim pentru el.

Cînd spun că aceasta se datorește faptului că schimbarea se produce contrar așteptărilor, nu mă refer numai la ceea ce așteaptă *mintea*. Vreau să spun totodată că ori de cîte ori vreun organ sensorial este impresionat într-un anumit mod un timp oarecare, dacă modalitatea de a-l impresiona se schimbă brusc, se produce o mișcare convulsivă ; o convulsie ca aceea produsă cînd se întîmplă ceva împotriva așteptărilor minții. Și deși ar putea părea straniu că o asemenea schimbare care produce relaxare să genereze imediat o convulsie bruscă, totuși lucrul este mai presus de orice îndoială, și asta se referă la toate simțurile. Toată lumea știe că somnul este o relaxare și că tăcerea, în timpul căreia nimic nu menține în acțiune organele auzului, este în general cea mai potrivită pentru a aduce cu sine această destindere ; și totuși, cînd un gen de murmure sau sunete slabe îl pregătesc pe om pentru somn, dacă aceste sunete încetează brusc, el se trezește imediat ; adică se trezește pentru că organele auzului sînt brusc chemate la activitate. Acest lucru mi s-a întîmplat adeseori și mie și i-am auzit pe alți observatori spunînd același lucru.

Tot așa, dacă o persoană adoarme în plină zi, a o cufunda brusc în întuneric ar însemna s-o împiedici o vreme să adoarmă, cu toate că tăcerea și întunericul în sine sînt favorabile somnului — dar nu introduse brusc.

Știam acest lucru numai făcînd presupuneri privitoare la analogia simțurilor cînd am analizat mai întîi aceste observații ; dar de atunci încoace am cunoscut această experiență. Și adeseori mi s-a întîmplat — cum li s-a întîmplat și la cel puțin 1 000 de alți oameni — ca în perioada în care ne pregătim să adormim, să fim brusc treziți de o tresărire foarte violentă ; și această tresărire a fost în general precedată de un fel de vis al căderii noastre într-o prăpastie. De unde se stîrnește această mișcare ciudată dacă nu cumva tocmai din relaxarea prea bruscă a trupului, care prin cine știe ce mecanism al naturii își revine cu ajutorul unui efort rapid și viguros al puterii de contracție a mușchilor ? Visul în sine este pricinuit de această relaxare și are un caracter mult prea uniform ca să fie atribuit vreunei alte cauze. Părțile trupului se destind prea brusc, ceea ce se aseamănă cu o cădere ; și acest accident corporal generează imaginea respectivă în minte. Cînd ne aflăm într-o stare bine încetățenită de sănătate și vigoare, întrucît toate schimbările se produc atunci mai puțin brusc și au un caracter mai puțin extrem, rareori ne putem plînge de această senzație dezagreabilă.

Secțiunea XVIII

MODERAREA EFECTELOR OBSCURITĂȚII

Deși efectele negrului sînt supărătoare la origine, nu trebuie să considerăm că ele rămîn întotdeauna la fel. Obișnuința ne împacă cu toate lucrurile. După ce am fost deprinși să

vedem obiecte negre, groaza scade, și lustrul, luciul sau netezimea — ori vreo altă particularitate agreabilă a unor corpuri de această culoare, — îndulcesc în oarecare măsură groaza și severitatea naturii lor inițiale ; și totuși, natura primei impresii stăruie încă. Negrul va avea întotdeauna în el ceva melancolic, pentru că organele senzoriale vor recepționa întotdeauna ca prea violentă trecerea de la alte culori la negru ; sau dacă negrul ocupă întregul cîmp vizual, atunci va fi întuneric ; și ceea ce s-a spus despre întuneric se va aplica și aici.

Nu intenționez să intru în toate amănuntele despre care s-ar putea spune că ilustrează această teorie a efectelor luminii și întunericului ; și nici nu voi cerceta toate efectele diferite produse de felurite modificări și îmbinări ale acestor două cauze. Dacă observațiile anterioare au vreun temei în natură, le socot întru totul îndestulătoare pentru a explica orice fenomen ce se poate naște din diferitele îmbinări ale negrului cu alte culori. A intra în toate amănuntele ori a răspunde la toate obiecțiile, ar fi o trudă fără sfîrșit. Nu am urmat decît căile principale și vom păstra aceeași conduită pe tot parcursul cercetării noastre asupra izvoarelor frumuseții.

Secțiunea XIX
CAUZA FIZICĂ A DRAGOSTEI

Cînd avem în fața noastră obiecte care stîrnesc dragoste și mulțumire, în măsura în care mi-am putut da seama, trupul nostru este afectat cam în felul următor : capul se înclină într-o parte ; pleoapele sînt mai închise decît de obicei, iar ochii se rostogolesc încetișor, cu

o înclinare spre obiectul respectiv, gura este întredeschisă și respirația încetinită, întreruptă din cînd în cînd de un oftat ușurel : întregul trup este liniștit, iar mîinile atîrnă de o parte și de alta, fără a fi ocupate în vreun fel. La toate acestea se adaugă un simțămînt interior de înduioșare și alean. Aceste aparențe sînt întotdeauna proporționale cu gradul de frumusețe a obiectului și cu sensibilitatea observatorului. Și această trecere de la nivelul cel mai înalt al frumuseții și sensibilității, pînă la cel mai scăzut nivel al mediocrității și indiferenței, și efectele lor corespunzătoare, ar trebui să fie reținute, altfel această descriere ar putea părea exagerată, ceea ce cu siguranță nu este cazul. Dar din această descriere este aproape imposibil să tragem concluzia că frumusețea acționează prin destinderea părților solide ale întregului sistem. Există toate aspectele exterioare ale unei asemenea relaxări ; și o relaxare oarecum sub nivelul tonusului natural mi se pare a fi izvorul oricărei plăceri pozitive [13]. (Cine nu cunoaște acest gen de expresie obișnuit în toate vremurile și în toate țările, care spune că plăcerea ne îmblînzește, ne destinde, ne topește, ne înduioșează, ne dizolvă ? Glasul unanim al omenirii, credincios simțămintelor ei, concură în a afirma acest efect uniform și general ; și cu toate că s-ar găsi poate vreun caz particular și ciudat în care apare un grad considerabil de plăcere pozitivă, fără toate caracteristicile relaxării, nu trebuie din această pricină să respingem concluzia trasă

[13] În *Critical Review*, III, 369—370 citim : „Dar cum se împacă această teorie cu tulburarea și extazul stîrnit atît de des de frumusețe ?... Să cităm dintr-o baladă englezească :

Privind, mi se aprinde-n piept văpaie
Zvîcnește sîngele în iuți șuvoaie
Nădejde, rîs și teamă trec pe rînd
Și desfătarea se revarsă-n gînd."

din concursul multor experiențe, ci trebuie să o păstrăm încă, ținînd totuși seama de excepțiile ce pot surveni, conform regulei judicioase stabilite de Sir Isaac Newton în cartea a treia a *Opticii* sale [14].

După cîte îmi închipui, poziția noastră va fi confirmată fără putință de tăgadă dacă vom putea arăta că lucrurile pe care le-am observat deja a fi adevăratele constituente ale frumuseții, au chiar și atunci cînd sînt luate separat tendința firească de a relaxa fibra musculară. Și dacă fără doar și poate trebuie să se accepte ideea noastră că înfățișarea trupului omenesc, cînd toate aceste elemente constitutive sînt unite laolaltă în fața organelor senzoriale, promovează și mai mult această părere a noastră, atunci sînt convins că ne putem permite să tragem concluzia că pasiunea numită dragoste este produsă de această relaxare. Pe baza aceluiași raționament pe care l-am folosit în cercetarea cauzelor sublimului, putem conchide aidoma că — pricinuind o relaxare corporală — un obiect frumos înfățișat simțurilor stîrnește astfel dragoste în mintea noastră ; așadar, dacă pasiunea și-ar avea originea inițială în minte, o relaxare a organelor exterioare va urma neapărat, într-o măsură corespunzătoare cauzei.

---

[14] *Optica* (ediția a III-a, 1721), pag. 380 : „... deși afirmațiile făcute pe baza inducției din experiență și observații nu reprezintă o demonstrație a concluziilor generale, totuși este modul cel mai bun de discuție pe care-l permite natura lucrurilor, și poate fi considerat cu atît mai puternic, cu cît deducția este mai generală. Și dacă nu se produce nici o excepție de la fenomenele respective, concluzia poate fi decretată ca generală. În schimb, dacă ulterior se produce vreo excepție de la experiențe, atunci ea poate începe să fie decretată, cu excepțiile respective."

Secțiunea XX
DE CE ESTE FRUMOASĂ NETEZIMEA

Pentru a explica izvorul adevărat al frumuseții vizuale, recurg la ajutorul celorlalte simțuri. S-ar părea că *netezimea* este una din principalele cauze ale plăcerii pentru pipăit, gust, miros și auz, și atunci nu e deloc greu să recunoaștem că ea reprezintă un element constituent al frumuseții vizuale ; în special, așa cum am arătat mai înainte, aproape fără excepție, această calitate se găsește la toate corpurile socotite printr-un consens general frumoase. Nu încape nici un fel de îndoială că acele corpuri care au o înfățișare aspră și colțuroasă stîrnesc și contractă organele simțirii, pricinuind o senzație de suferință provenită din încordarea sau strîngerea violentă a fibrelor musculare. Dimpotrivă, contactul cu corpurile netede aduce relaxare ; mîngîierea blîndă a unei mîini cu pielea netedă alină durerile și crampele violente și relaxează părțile în suferință de încordarea lor nefirească ; așadar, foarte adesea ea are un efect destul de însemnat în eliminarea umflăturilor și obstrucțiilor. Simțul pipăitului este în mare măsură încîntat de corpurile netede. Un pat moale și bine netezit, adică cel ce nu opune din nici un punct de vedere vreo rezistență considerabilă, este o mare voluptate, care ne predispune la relaxare universală și aduce cu sine în primul rînd genul de destindere numit de noi somn.

Secțiunea XXI
DULCEAȚA, NATURA EI

Și nu numai la pipăit produc corpurile netede o plăcere pozitivă prin relaxare. Și în ceea ce privește mirosul și gustul, constatăm că ne

sînt agreabile toate lucrurile considerate în general a fi dulci, netezi și deci în mod evident avînd tendința de a relaxa respectivele organe sensoriale.

Să ne referim mai întîi la gust. Întrucît este cel mai ușor să cercetăm proprietatea lichidelor și întrucît toate lucrurile par să necesite un mediu fluid pentru a le face să fie gustate, intenționez să analizez hrana noastră lichidă mai degrabă decît pe cea solidă. Mijloacele de a afecta gustul sînt *apa și uleiul*. Iar ceea ce determină gustul este o oarecare cantitate de sare, care impresionează în mod diferit, după natura sa, sau după maniera de a se combina cu alte lucruri. Apa și uleiul considerate în sine pot oferi o oarecare plăcere gustului. Apa, cînd este luată în sine, este insipidă, inodoră, incoloră și netedă ; cînd *nu este rece*, se constată că alină spasmele și lubrefiază fibrele ; probabil că-și datorează această putere netezimii. Căci întrucît fluiditatea depinde — după opinia cea mai răspîndită — de rotunjimea, netezimea și slaba coeziune a părților componente ale oricărui corp ; și întrucît apa acționează doar ca un lichid simplu, urmează de aci că pricina fluidității sale este totodată și cauza proprietății sale de relaxare ; și anume, netezimea și textura alunecoasă a părților sale componente.

Celălalt vector fluid al gusturilor este *uleiul*. Și acesta, cînd e simplu, este insipid, inodor, incolor și neted la pipăit și gust. Este chiar mai neted decît apa și în multe cazuri încă și mai relaxant. Uleiul este în oarecare măsură încîntător pentru văz, pipăit și gust, chiar așa insipid cum este. Apa nu e atît de încîntătoare, și nu știu pe baza cărui principiu pot explica acest lucru, afară doar de ideea că apa nu e atît de moale și lisă.

Să presupunem că la ulei sau apă s-ar adăuga o cantitate oarecare dintr-o anumită sare care ar avea puterea de a stîrni o ușoară

mișcare vibratorie a papilelor nervoase ale limbii ; de exemplu, dacă am dizolva în ele zahăr. Netezimea uleiului și puterea vibratorie a sării generează senzația pe care o denumim dulceață. În orice corp dulce se găsește neapărat zahăr sau o substanță foarte asemănătoare ; orice specie de sare examinată la microscop are forma sa proprie — distinctă, regulată, invariabilă. Azotatul de potasiu este un oval ascuțit ; sarea marină este un cub perfect ; zahărul este exact ca un glob. Dacă ați verificat cum afectează simțurile unele corpuri globulare și netede (cum ar fi bilele cu care se joacă băieții) cînd sînt rostogolite înainte și înapoi, și unul peste altul, veți înțelege ușor cum impresionează gustul orice lucru dulce, alcătuit dintr-o sare de o asemenea natură ; căci un singur glob (deși oarecum agreabil simțurilor) — chiar dacă regularitatea formei sale și abaterea părților lui oarecum prea bruscă de la linia dreaptă — nu e nici pe departe atît de agreabil pipăitului ca un grup de globuri, peste care mîna trece, ușor, ridicîndu-se puțin pentru unul și coborînd către celălalt ; iar această plăcere sporește în mare măsură dacă globurile sînt în mișcare și alunecă unul peste altul ; căci această blîndă varietate împiedică plictiseala și oboseala pe care ar produce-o dispunerea uniformă a mai multor globuri.

Tot așa și la lichidele dulci, părțile acestui vector fluid, deși foarte probabil rotunde, sînt totuși atît de minuscule încît să ascundă forma părților lor componente, chiar și de cea mai amănunțită investigație cu ajutorul microscopului ; iar ca urmare a faptului că sînt atît de mici, ele au un fel de simplitate plată a gustului, care se aseamănă cu efectele produse asupra pipăitului de corpurile simple și netede ; căci dacă un corp este alcătuit din părți rotunde excesiv de mici și strînse prea tare unul într-altul, suprafața va apărea atît

vederii cît și pipăitului ca și cum ar fi aproape simplă și netedă. Este limpede din dezvăluirea înfățișării lor la microscop, că particulele de zahăr sînt considerabil mai mari decît cele de apă sau ulei și deci că efectele obținute de rotunjimea lor vor fi mai distincte și mai palpabile pentru papilele nervoase ale acelui delicat organ care este limba ; ele vor produce acea senzație denumită dulceață, pe care o descoperim într-o mică măsură la ulei și într-o măsură încă și mai mică în apă ; căci, așa insipide cum sînt, apa și uleiul sînt dulci pînă la un punct ; și se poate observa că lucrurile insipide de toate soiurile se apropie mai mult de dulceață decît de oricare alt gust.

Secțiunea XXII
DULCELE RELAXEAZĂ

În ceea ce privește celelalte simțuri, am remarcat că lucrurile netede relaxează. Acuma ar trebui să reiasă că lucrurile dulci — dulcele fiind netedul în materie de gust — relaxează și ele [15]. (E remarcabil că în unele limbi același cuvînt este folosit și pentru moale și pentru dulce. În franceză *doux* înseamnă și moale și dulce. Latinul *dulcis* și italianul *dolce* au în multe cazuri aceeași dublă semnificație.) Că lucrurile dulci sînt în general relaxante, este evident ; pentru că orice asemenea lucruri, în special cele mai uleioase, luate adeseori în cantitate mare, slăbesc considerabil tonusul stomacului. Mirosurile dulci, strîns înrudite cu gusturile dulci, ne relaxează în mod remarcabil. Mirosul florilor îi predispune pe oameni la toropeală ; și aceste efecte de relaxare sînt încă și mai evidente prin înrîurirea folosirii

[15] *Critical Review*, III, 370 : „Sîntem de altă părere și socotim de la sine înțeles că lucrurile dulci acționează prin stimularea gustului, precum și a mirosului."

lor asupra oamenilor cu nervii slabi. Ar merita să cercetăm dacă gusturile de acest fel, gusturile dulci, gusturile uleiurilor lise și ale sărurilor relaxante nu sînt primele gusturi plăcute. Căci multe dintre cele pe care folosirea frecventă le-a făcut să fie astfel, nu par deloc agreabile la început.

Calea cea mai potrivită pentru a cerceta acest lucru este să verificăm ce ne-a oferit inițial natura, ceea ce a făcut ea inițial să fie fără doar și poate plăcut : și să analizăm această situație. *Laptele* este primul aliment de subzistență în copilărie. Părțile componente ale lui sînt : apa, uleiul și un gen de sare foarte dulce denumită zahărul din lapte. Cînd sînt îmbinate, toate acestea capătă o mare *netezime* pentru gust și au un efect de relaxare pentru piele. Următorul lucru după care tînjesc copiii sînt *fructele* — și dintre acestea în primul rînd cele care sînt dulci ; și toată lumea știe că dulceața fructelor este dată de un ulei fin și de o sare de tipul celei pomenite în secțiunea anterioară. Ulterior, datinile, deprinderile, dorința de noutate și o mie de alte pricini, falsifică, deformează și pervertesc simțul gustului la oameni, așa că pînă la urmă nu mai putem raționa cît de cît mulțumitor în privința lor.

Înainte de a închide acest subiect, trebuie să facem observația că după cum lucrurile netezi sînt, în sine, agreabile gustului și li se descoperă calități de relaxare, tot așa, pe de altă parte, lucrurile cărora experiența le dovedește calitatea înviorătoare și posibilitatea de a întări fibra, au aproape întotdeauna un gust aspru și înțepător, iar în multe cazuri sînt aspre chiar și la pipăit. Adeseori, în mod metaforic, aplicăm epitetul de „dulce", chiar și înfățișării vizuale a unor obiecte. Pentru a împinge încă și mai bine înainte această re-

marcabilă analogie între simțurile noastre, ne vom permite aici să spunem că dulcele este frumosul în materie de gust.

Secțiunea XXIII VARIAȚIA – DE CE ESTE FRUMOASĂ

O altă proprietate principală a obiectelor frumoase constă în faptul că linia părților lor componente își schimbă neîncetat direcția; dar ea variază doar printr-o deviere aproape insensibilă, niciodată atît de brusc încît să surprindă sau încît să creeze prin ascuțimea unghiului său vreo convulsie, ori crampă a nervului optic. Nici un lucru care continuă multă vreme în același mod, nici un lucru care variază foarte brusc, nu poate fi frumos, deoarece ambele elemente sînt potrivnice acelei relaxări agreabile care constituie efectul caracteristic al frumuseții. Așa se întîmplă în privința tuturor simțurilor. O mișcare în linie dreaptă este acel gen de deplasare care se aseamănă cel mai mult unei coborîri ușoare și care întîmpină minimum de rezistență; și totuși nu este genul de deplasare care să ne obosească cel mai puțin, așa cum se întîmplă în cazul coborîrii.

Fără doar și poate că odihna are tendința de a ne destinde; și totuși, există un gen de mișcare înzestrat cu calitatea de a ne destinde încă și mai mult decît odihna; o ușoară mișcare oscilatorie, ridicarea și coborîrea. Legănatul îi adoarme pe copii mai bine decît liniștea absolută; există într-adevăr prea puține lucruri care la vîrsta respectivă să le ofere mai multă plăcere decît ridicarea ușoară și legănatul; jocurile la care recurg doicile cu copiii, și datul în leagăn la care recurg ei înșiși ca o distracție favorită, dovedesc cu prisosință acest lucru. Majoritatea oamenilor

trebuie să fi observat senzația pe care au cunoscut-o cînd au fost trași repede într-o trăsură ușoară, pe un teren moale, cu urcușuri și coborîșuri.

Aceasta ne poate da o idee mai bună despre frumos, și îi poate indica mai bine decît multe alte lucruri sursa probabilă. Dimpotrivă, cînd ești dus în mare grabă pe un drum prost, bolovănos și plin de hîrtoape, durerea produsă de aceste denivelări abrupte arată de ce asemenea priveliști, senzații și sunete contravin frumuseții; iar în ceea ce privește pipăitul, lucrurile stau exact la fel, sau aproape la fel, indiferent dacă îmi plimb mîna peste suprafața unui corp de o anumită formă sau un asemenea corp se mișcă pe mîna mea.

Dar să aducem această analogie a simțurilor mai aproape de ochi: dacă un corp înfățișat acestui simț are o suprafață atît de ondulată încît razele de lumină reflectate de el deviază în mod aproape imperceptibil de la cea mai puternică la cea mai slabă (așa cum e întotdeauna cazul la o suprafață denivelată) efectul trebuie să fie absolut similar asupra ochiului și pipăitului: asupra unuia operează direct, asupra celuilalt indirect, iar acest corp va fi frumos dacă liniile care-i compun suprafața nu sînt continuate, chiar în varietatea lor, într-un mod care să obosească sau să împrăștie atenția. Variația în sine trebuie să aibă o natură permanent variată.

Secțiunea XXIV DESPRE MICIME

Pentru a evita identitatea ce se poate naște din repetarea prea frecventă a acelorași raționamente și a unor ilustrări similare, nu voi mai

intra în toate amănuntele privitoare la frumusețe întrucît ea se întemeiază pe dispoziția cantității sale sau pe cantitatea însăși. Vorbind despre mărimea corpurilor, există o mare nesiguranță, întrucît noțiunile de mare și mic sînt termeni care depind aproape în întregime de specia obiectelor, care sînt infinite. E adevărat că odată ce am stabilit specia unui obiect, și dimensiunile obișnuite la indivizi ce compun specia respectivă, putem observa unele care depășesc etalonul obișnuit, iar altele care nu-l îndeplinesc : acelea care depășesc cu mult proporțiile normale, tocmai prin acest exces sînt mai degrabă mărețe și teribile decît frumoase — cu condiția ca specia în sine să nu fie extrem de mică. Dar întrucît în regnul animal și în mare măsură și în cel vegetal, calitățile care alcătuiesc frumusețea s-ar putea să fie reunite în lucruri de mari dimensiuni, cînd ele se îmbină astfel, constituie o specie oarecum diferită atît de sublim cît și de frumos, pe care am denumit-o înainte delicatețe ; dar îmi închipui că acest gen nu are o asemenea putere asupra pasiunilor — fie ca acelea pe care le au corpurile mari înzestrate cu calitățile respective ale sublimului, fie ca acele calități care alcătuiesc frumusețea cînd sînt întrunite de un obiect de mici proporții.

Impresia produsă de corpurile vaste împodobite cu atributele frumuseții, este o tensiune alinată în permanență — care se apropie de natura mediocrității. Dar dacă ar fi să spun cum sînt eu impresionat în asemenea ocazii, aș zice că sublimul suferă mai puțin unindu-se cu unele dintre trăsăturile frumuseții decît suferă frumusețea îmbinîndu-se cu cantitatea mare sau cu oricare alte proprietăți ale sublimului. Există ceva atît de dominant în tot ceea ce ne inspiră spaimă (amestecată cu respect) în toate lucrurile care aduc cît de cît a groază, încît nimic altceva nu poate dăinui în prezența lor. Acestea sînt trăsăturile frumuseții fie latente și inoperante, fie — în cel mai bun caz — acționînd în așa fel încît să îndulcească rigoarea și severitatea spaimei care constituie o componentă firească a măreției).

Pe lîngă exemplarul extraordinar de mare din fiecare specie, trebuie luat în considerare și opusul lui, exemplarul foarte mic, pitic. Micimea, luată în sine, nu are nimic care să contrazică noțiunea de frumusețe. În ceea ce privește atît forma, cît și coloritul, pasărea muscă nu e cu nimic mai prejos decît celelalte zburătoare, dintre care ea e cea mai mică ; mai mult decît atît, e posibil ca frumusețea ei să-i fie sporită de micime. Dar există animale care cînd sînt extrem de mici nu sînt decît rareori (sau poate chiar niciodată) frumoase. Există bărbați și femei pitice care aproape fără excepție arată atît de grosolani și greoi în comparație cu înălțimea lor, încît ne oferă o imagine dezagreabilă. Dacă însă s-ar găsi un bărbat înalt doar de 60—90 de cm., cu toate părțile trupului de o gingășie potrivită unei asemenea înălțimi, fiind și din celelalte puncte de vedere înzestrat cu calitățile obișnuite ale altor corpuri frumoase, sînt aproape convins că ar putea fi considerat frumos, ar putea fi îndrăgit și ne-ar putea chiar inspira plăcere văzîndu-l.

Singurul lucru care ar putea să se interpună și să ne alunge plăcerea este că asemenea ființe, oricît de bine făcute, sînt neobișnuite și deci sînt adeseori considerate monstruoase. Ceea ce este mare, uriaș, chiar dacă e întru totul compatibil cu sublimul, contravine frumosului. Este imposibil să ne închipuim cum cineva s-ar putea îndrăgosti de un colos. Cînd dăm frîu liber imaginației noastre în visuri romantice, ideile pe care le asociem în mod firesc acestei mărimi sînt cele de tiranie, cruzime, nedreptate și toate lucrurile oribile și abominabile. Ni-l închipuim pe uriaș dînd iama prin țară, jefuindu-l pe călătorul nevinovat, iar apoi ghiftuindu-se cu carnea

lui : aşa sînt Polifem [16], Cacus şi alţii, care fac o figură atît de impresionantă în basme şi în poemele eroice.

Evenimentul la care participăm cu cea mai mare satisfacţie îl constituie înfrîngerea şi uciderea lor. Nu-mi aduc aminte ca dintre nenumăratele morţi de care este plină *Iliada*, să ne fi înduioşat căderea vreunui personaj remarcabil prin statura şi puterea sa uriaşă ; şi de fapt nici nu s-ar zice că autorul — atît de priceput în cele omeneşti — ar fi avut vreodată intenţia de a ne stîrni asemenea sentimente.

Ne înduioşează Simoisius [17], în floarea tinereţii sale fragede, despărţit de părinţii lui, care tremură din pricina curajului mult peste măsura puterii sale ; ne înduioşează altul [18] pe care războiul îl smulge din proaspetele îmbrăţişări ale tinerei şi frumoasei sale mirese, şi care nu se pricepe la meşteşugul armelor ; aceştia ne topesc inima prin moartea lor prematură.

În ciuda numeroaselor trăsături frumoase pe care i le-a dăruit Homer în ceea ce priveşte înfăţişarea, şi în ciuda numeroaselor mari virtuţi cu care i-a împodobit mintea, Ahile nu ne poate face niciodată să-l îndrăgim. Se poate observa că Homer le-a împărţit troienilor — a căror soartă a menit-o el să ne stîrnească mila — mult mai multe virtuţi sociale agreabile decît grecilor lui. În ceea ce-i priveşte pe troieni, sentimentul pe care doreşte să-l stîrnească este compătimirea ; compătimirea este un sentiment întemeiat pe dragoste ; şi aceste virtuţi *mai mici* — şi dacă mi se permite s-o spun — domestice, sînt cu siguranţă cele mai agreabile. Dar pe greci el i-a făcut cu mult superiori troienilor în virtuţile politice şi militare. Sfaturile ţinute de Priam sînt slabe ; relativ slabe sînt şi braţele lui Hector ; curajul lui este mult inferior celui al lui Ahile. Şi totuşi, noi îl iubim pe Priam mai mult decît pe Agamemnon, iar pe Hector mult mai mult decît pe Ahile, învingătorul său. Admiraţia este sentimentul pe care Homer vroia să-l trezească în favoarea grecilor, şi a izbutit s-o facă acordîndu-le virtuţile care au prea puţină legătură cu dragostea. Această scurtă digresiune nu este poate prea departe de ţelul nostru, care este de a arăta că obiectele de mari proporţii sînt incompatibile cu frumuseţea, cu atît mai incompatibile cu cît sînt mai mari ; în schimb cînd cele mici sînt lipsite de frumuseţe, nu proporţiile lor sînt de vină.

Secţiunea XXV
DESPRE CULOARE

În privinţa culorii, diversitatea merge aproape la infinit ; dar principiile stabilite la începutul acestei părţi a eseului nostru sînt îndestulătoare pentu a explica efectele tuturor precum şi efectele agreabile ale corpurilor transparente, indiferent dacă sînt fluide sau solide.

Să presupunem că privesc o sticlă de băutură care nu e limpede, de culoare roşie sau albastră : razele albastre sau roşii nu pot trece direct prin ochi, ci sînt oprite brusc şi în mod inegal de intervenţia micilor corpuri opace care, fără nici un fel de pregătire, modifică

[16] Polifem, fiul lui Poseidon, era unul dintre ciclopi. Odiseus (Ulise) l-a orbit — (Odiseea, cîntul IX, versurile 106 şi următoarele). Uriaşul Cacus, fiul lui Vulcan trăia într-o peşteră de pe colina aventină. El fura şi ascundea în peştera lui vite de ale lui Hercule care, cînd i-a descoperit ascunzătoarea l-a ucis. *(Eneida,* cîntul VIII, versurile 190 şi următoarele).

[17] Simoisius, fiul lui Anthemion, a fost ucis de suliţa Telamonianului Aiax, *(Iliada,* cîntul IV, versurile 473 sqq.)

[18] Iphidamas, fiul lui Antenor şi soţul lui Theano, a fost ucis de Agamemnon. *(Iliada,* Cîntul XIX, versurile 221—231.)

impresia și, mai mult decît atît, o preschimbă într-una de natură dezagreabilă, conform principiilor expuse în secțiunea a XXIV. Dar cînd raza trece fără o asemenea împotrivire prin pahar sau băutură — perfect transparente — lumina se mai îndulcește în decursul acestei treceri, care o face chiar mai agreabilă ; iar licoarea ce reflectă în mod *egal* toate razele propriei sale culori, are asupra ochiului efectul pe care îl au și corpurile opace netede asupra văzului și pipăitului [19]. Așadar, în cazul de față, plăcerea este pricinuită de moliciunea luminii transmise și de uniformitatea luminii reflectate. Această plăcere poate fi sporită de principiile comune altor lucruri, dacă forma vasului care conține lichidul transparent variază în mod atît de judicios încît să pună în evidență treptat culorile, slăbite sau întărite în așa fel încît să poată fi schimbate între ele, cu toată acea varietate pe care o va sugera știința meșterului. Dacă trecem în revistă tot ceea ce s-a spus despre efectele ca și despre cauzele amîndurora, se va vedea că sublimul și frumosul sînt clădite pe principii foarte diferite și că efectele, impresiile create de ele sînt la fel de deosebite : măreția se întemeiază pe groază, care, modificată fiind, generează în mintea noastră emoția pe care am numit-o uimire ; frumusețea se întemeiază pur și simplu pe plăcerea propriu-zisă și stîrnește în sufletul nostru sentimentul numit dragoste. Cauzele lor au alcătuit subiectul acestei a patra părți a cercetării noastre.

---

[19] Această ilustrare datorează mult lecturilor lui Burke despre experimentele cu lumina și culoarea făcute de Newton și descrise în *Optica sa* (un exemplar din această carte a lui Newton, ediția din 1730, precum și un exemplar din *Teoria luminii și culorilor*, ediția 1742, figurează la nr. 325 în catalogul Bibliotecii lui Burke, vîndută la licitație).

PARTEA A CINCEA

Secțiunea I
DESPRE CUVINTE

Obiectele din natură ne impresionează și ne afectează pe baza legilor acelei legături pe care a stabilit-o providența între anumite mișcări și alcătuiri ale corpurilor și simțirile stîrnite de ele în mințile noastre. Pictura are același efect impresionant, dar la ea se mai adaogă și plăcerea suplimentară a imitației. Arhitectura ne impresionează pe baza legilor naturii și a legilor rațiunii ; din cele din urmă rezultă regulile proporției. care fac ca o operă să fie lăudată sau criticată, în întregul sau în vreo parte a ei, cînd nu răspunde cum trebuie țelului căreia a fost destinată.

Dar în ceea ce privește cuvintele, mie mi se pare că ele ne impresionează de o manieră cu totul diferită de cea a obiectelor din natură, pictura sau arhitectura ; și totuși cuvintele joacă și ele un rol la fel de important în formarea noțiunilor de frumusețe și de sublim ca și oricare dintre acestea, iar uneori chiar un rol mult mai mare ; așadar, o cercetare a modului în care stîrnesc ele asemenea emoții este cîtuși de puțin de prisos într-o expunere de acest gen.

Secțiunea II

EFECTUL OBIȘNUIT AL POEZIEI, NU PRIN PRODUCEREA UNOR IDEI DESPRE LUCRURI

Părerea cea mai larg răspîndită despre puterea poeziei și elocinței, precum și despre cea a cuvintelor în conversația obișnuită este că ele impresionează și afectează mintea producînd în ea idei despre acele lucruri pe care obișnuința și tradiția le-a destinat să le reprezinte. Pentru a cerceta adevărul acestei păreri, ar trebui poate să observăm că vorbele pot fi împărțite în trei categorii [1]. În prima intră cele care reprezintă multe idei simple unite de către natura însăși în așa fel încît să formeze o anumită alcătuire bine determinată — cum ar fi *om, cal, copac, castel* etc. Pe acestea le numesc eu cuvinte *complexe*. În cea de a doua categorie intră cuvintele care înfățișează doar o idee simplă despre asemenea alcătuiri — cum ar fi *roșu, albastru, rotund, pătrat* și altele asemenea. Pe acestea le numesc cuvinte *abstracte simple*. În a treia categorie intră cele care sînt formate printr-o unire, printr-o unire *arbitrară* a primelor două categorii, și a diferitelor relații dintre ele, într-un grad mai mare sau mai mic de complexitate — cum ar fi *virtute, onoare, convingere, magistrat* și altele asemenea. Pe acestea le denumesc cuvinte *abstracte compuse*.

Cuvintele, îmi dau seama, pot foarte bine să fie clasificate după criterii distinctive mai ciudate ; dar acestea pe care le-am expus par să fie firești și suficiente pentru țelul nostru ; ele sînt dispuse în ordinea în care se predau de obicei, și în care mintea formează noțiunile și conceptele pe care le reprezintă.

---

[1] Clasificarea cuvintelor făcută de Burke amintește de cea a lui Locke (*Eseu*, iv—v).

Voi începe cu cel de-al treilea tip de cuvinte : abstracte compuse, ca virtute, onoare, convingere, docilitate. Despre acestea sînt convins că oricîtă putere vor fi avînd asupra simțămintelor și pasiunilor noastre, ele nu și-o trag de la vreo reprezentare generată în mintea noastră de lucrurile pe care le denotă. Fiind „combinate“ ele nu reprezintă esențe reale, și după părerea mea nu generează nici un fel de idei reale.

Din simpla auzire a sunetelor din cuvintele virtute, libertate sau cinste, nimeni, cred eu, nu-și formează o noțiune precisă despre modalitățile specifice de acțiune și gîndire, despre ideile simple sau complicate și despre nenumăratele relații pe care ele le reprezintă și nici nu cred că vorbele respective ajută la formarea vreunei idei generale. Dacă așa ar sta lucrurile, atunci unele din cele specifice, chiar dacă sînt nedeslușite și amestecate, ar putea ajunge să fie curînd percepute. Dar după impresia mea, așa ceva nu se prea întîmplă.

Căci, apucați-vă să analizați unul dintre aceste cuvinte, și va trebui să treceți dintr-o mulțime de cuvinte generale în alta, iar apoi să le reduceți la abstracte simple și cuvinte complexe printr-o serie de operații mult mai lungă decît ne putem închipui din capul locului, înainte de a ieși la lumină vreo noțiune adevărată, înainte de a ajunge să descoperiți cît de cît principiile elementare ale unor asemenea combinații ; iar cînd ați ajuns să descoperiți elementele originale, efectul de ansamblu al combinației se pierde cu totul. O asemenea linie de gîndire este mult prea lungă pentru a putea fi urmată în conversația obișnuită, și de altfel nici nu e necesar să fie. De fapt asemenea cuvinte de mai sus nu sînt decît niște simple sunete ; dar sînt sunete folosite în anumite situații : cînd beneficiem de ceva bun sau suferim de pe urma unui rău, cînd îi vedem pe alții afectați de bine sau de rău ;

sau sînt sunete pe care le auzim aplicate altor lucruri ori evenimente interesante. Deşi ele sînt aplicate la o asemenea diversitate de cazuri recunoaştem uşor — datorită deprinderii — căror realităţi le corespund şi ori de cîte ori vor fi pomenite ulterior, vor stîrni în mintea noastră efecte similare celor din ocaziile respective. Sunetele fiind adeseori folosite fără vreo referire la o anumită ocazie, deşi păstrează încă primele impresii, pînă la urmă îşi pierd complet legătura cu ocaziile specifice care le-au generat ; şi sunetul fără nici un fel de noţiune ataşată lui, continuă să funcţioneze ca şi mai înainte.

Secţiunea III
CUVINTELE GENERALE PRECED IDEILE

Cu înţelepciunea sa obişnuită, dl. Locke a remarcat undeva că omul învaţă cele mai generale dintre cuvinte, mai ales acelea care se referă la virtute şi viciu, la bine şi la rău, înainte de a fi înfăţişate minţii sale modalităţile specifice de acţiune de care ţin ele ; şi împreună cu ele, afecţiunea pentru o noţiune şi dezgustul pentru cealaltă. Căci minţile copiilor sînt atît de maleabile încît o doică sau orice persoană din preajma unui copil, părînd încîntată sau nemulţumită de cutare lucru, sau chiar de cutare cuvînt, poate forma în mintea copilului o dispoziţie similară [2].

Mai tîrziu în viaţă, acestor cuvinte li se alătură diferite întîmplări şi evenimente ; şi ceea ce este agreabil apare adeseori sub un nume rău ; ceea ce este neplăcut naturii omeneşti este etichetat drept bun şi virtuos ; în mintea multor oameni se naşte un ciudat vălmăşag de idei şi afecte, precum şi aparenţa unei contradicţii destul de însemnate între

[2] *Eseu* III, v, 15 ; III, ix, 9.

concepţiile şi acţiunile lor. Există mulţi oameni care iubesc virtutea şi detestă viciul, — şi asta nu din ipocrizie sau afectare — şi care totuşi foarte adesea se poartă rău şi chiar cu ticăloşie în anumite cazuri speciale, fără cea mai mică remuşcare. Asta pentru că aceste cazuri particulare nu se ivesc niciodată atunci cînd simţămintele virtuoase au fost în mare măsură aprinse de anumite cuvinte iniţial înfierbîntate de suflarea altora ; din acest motiv, e greu să repetăm anumite grupe sau serii de cuvinte — deşi în sine ele sînt recunoscute ca inoperante — fără să fim afectaţi într-un grad oarecare, în special dacă le însoţeşte un glas sau un ton emoţionant. De pildă :

Înţelept, viteaz, mărinimos, bun şi măreţ.

Nereferindu-se la nimic precis, aceste cuvinte ar trebui să rămînă inoperante ; dar cînd se folosesc în mod obişnuit cuvinte devenite sacre prin asocierea lor cu ocazii mărețe ele ne afectează chiar şi fără prezenţa ocaziilor respective. Cînd însă astfel de cuvinte sînt puse laolaltă fără nici un fel de judecată, sau în aşa fel încît ele nu se armonizează corect, stilul este etichetat drept bombastic. Şi în multe cazuri e nevoie de o mare doză de bun simţ şi experienţă pentru a ne apăra de forţa unui asemenea limbaj ; căci ori de cîte ori se neglijează măsura şi buna cuviinţă, ne putem sluji de un număr mai mare de asemenea cuvinte de efect, şi ne putem permite o varietate mult mai mare în combinarea lor.

Secţiunea IV
EFECTUL CUVINTELOR

Cînd cuvintele dau toată măsura puterii lor, în mintea ascultătorului se nasc trei efecte. Primul este *sunetul ;* cel de-al doilea *imaginea* sau reprezentarea lucrului pe care-l semnifică

sunetul ; al treilea este *impresia sufletească* produsă de unul din efectele anterioare sau de amîndouă.

Cuvintele *abstracte compuse* despre care am vorbit (cinste, dreptate, libertate şi altele asemenea) produc primul şi ultimul din aceste efecte dar nu şi pe cel de al doilea. *Abstractele simple* sînt folosite pentru a semnifica o noţiune simplă, fără a mai vorbi de altele care întîmplător ar putea s-o însoţească — cum ar fi albastrul, verdele, fierbinţeala, frigul şi altele asemenea ; acestea sînt în stare să cuprindă toate trei laturile cuvintelor ; capacitate pe care cuvinte *complexe* ca : om, castel, cal, etc., o au într-un grad şi mai înalt.

Şi totuşi cred că cel mai general efect chiar şi al acestor cuvinte nu se naşte din faptul că ele constituie imagini ale diferitelor realităţi pe care le reprezintă în imaginaţia noastră ; fiindcă la o cercetare foarte serioasă a propriei mele minţi, şi aflînd şi părerile altora pe care i-am rugat să se autoanalizeze, nu reiese că o asemenea imagine s-ar constitui nici măcar într-un caz din douăzeci, şi cînd aceasta se întîmplă necesită de cele mai multe ori un efort special al imaginaţiei interpretat spre scopul respectiv.

Dar cuvintele complexe operează aşa cum spuneam despre abstractele compuse, nu înfăţişînd minţii vreo imagine, ci prin faptul că obişnuinţa le-a făcut să aibă acelaşi efect cînd sînt pomenite, ca realităţile cărora le corespund, cînd sînt percepute.

Să presupunem că am citi un pasaj care ar suna cam aşa „Fluviul Dunărea izvorăşte dintr-un teren umed şi muntos din inima Germaniei, unde şerpuind încoace şi încolo udă teritoriul mai multor principate, pînă cînd, intrînd în Austria şi părăsind zidurile Vienei trece în Ungaria ; acolo, cu apele sale mult sporite de Sava şi de Drava, părăseşte lumea creştină şi curgînd prin ţările barbare care se învecinează

cu părţile tătăreşti, se varsă în Marea Neagră prin mai multe guri."

În această descriere se pomenesc multe lucruri — munţi, rîuri, oraşe, marea, etc. Dar să se autoanalizeze oricine şi să vadă dacă în închipuirea lui au fost imprimate imagini ale unui fluviu sau rîu, a unui munte, a solului mlăştinos, a Germaniei, etc. De fapt este de-a dreptul imposibil ca în succesiunea rapidă a cuvintelor în conversaţie să ne formăm idei atît despre sonoritatea cuvîntului cît şi despre lucrul pe care-l reprezintă ; mai mult decît atît, unele cuvinte exprimînd esenţe reale sînt atît de amestecate cu altele cu valoare generală şi denominativă, încît este foarte greu să sărim de la simţuri la gîndire, de la elementele particulare la cele generale, de la lucruri la cuvinte, în aşa fel încît să corespundem ţelurilor vieţii ; şi de fapt nici nu e necesar s-o facem.

Secţiunea V
EXEMPLE CARE ARATĂ CUM CUVINTELE POT IMRESIONA FĂRĂ A CREA IMAGINI

Constat că e foarte greu să-i convingi pe mulţi oameni că simţămintele lor sînt afectate de cuvinte care nu le generează nici un fel de imagini şi este încă şi mai greu să-i convingi că în cursul obişnuit al conversaţiei sîntem înţeleşi destul de bine chiar şi fără să creăm imagini ale lucrurilor despre care vorbim.

Prezenţa sau absenţa ideilor din mintea oamenilor mi se pare o temă destul de ciudată de discuţie. La prima vedere s-ar părea că orice om ar trebui să aibă drept de judecată fără apel asupra propriului său for interior. Dar oricît de ciudat ar părea, adeseori nu ştim ce idei ne formăm despre lucruri, sau dacă avem

cît de cît vreo idee în unele privințe. E nevoie de foartă multă atenție pentru a ne convinge pe deplin în această privință.

De cînd am așternut pe hîrtie aceste note, am mai descoperit două exemple foarte grăitoare despre posibilitatea ca un om să audă cuvinte fără să-și formeze nici o idee privitoare la lucrurile pe care le reprezintă ele, și ca totuși să poată mai apoi să le transmită altora, potrivite în alt chip, dar înzestrate cu mare energie, cuviință și putere de învățătură.

Primul exemplu este cel al d-lui Blacklock, un poet orb din naștere. Foarte puțini oameni binecuvîntați cu vederea cea mai desăvîrșită pot descrie obiecte văzute cu mai mult spirit și adevăr decît acest orb. Lucrul este imposibil de atribuit faptului că ar avea o concepție mai limpede decît oamenii obișnuiți despre lucrurile pe care le descrie. Într-o elegantă prefață la operele acestui poet, dl Spence raționează într-un mod foarte inteligent și — îmi închipui eu — perfect justificat în privința cauzei acestui fenomen extraordinar ; dar mi-e cu neputință să fiu întru totul de acord cu el cînd spune că unele nepotriviri de limbaj și gîndire întîmplător prezente în poeziile d-lui Blacklock s-au născut din concepția imperfectă a poetului orb asupra obiectelor vizibile, deoarece asemenea inadvertențe — și încă unele mult mai mari — pot fi găsite și la scriitori mai mari decît dl. Blacklock, și care, pe lîngă asta erau înzestrați cu o vedere fără cusur [3].

---

[3] Thomas Blacklock (1721—1791), născut la Annan în comitatul Dumfriesshire, și-a pierdut vederea la vîrsta de numai 6 luni cînd s-a îmbolnăvit de vărsat. A învățat la Universitatea din Edinburgh și volumul său de *Poezii* a apărut mai întîi în 1746. Hume, care l-a ajutat pe Blacklock în diverse feluri, i-a răspîndit poeziile și a atras asupra lor atenția lui Joseph Spence, fost profesor de poezie la Oxford. În 1754, Spence a publicat *Prezentarea vieții, personalității și poeziilor dlui Blacklock* care a devenit studiul introductiv ce prefața a doua ediție a *Poeziilor* din 1756. Reținerile lui Burke în privința lui Spence se referă la

Iată un poet care fără doar și poate este la fel de impresionat de propriile sale descrieri ca și oricare dintre oamenii ce le vor citi ; și totuși el simte acest puternic entuziasm datorită unor lucruri despre care nici nu are, nici nu poate avea vreo altă idee decît cea a unor simple sunete ; și oare de ce să nu fie și cititorii operelor sale afectați în același chip ca și el, fără să aibe mai multe idei propriu-zise despre lucrurile descrise ?

Cel de-al doilea exemplu este cel al dlui Saunderson, profesor de matematică la Universitatea din Cambridge. Acest învățat a asimilat cunoștințe vaste de filosofie a naturii, de astronomie precum și din domeniul tuturor științelor care se bazează pe matematică. Lucrul cel mai ieșit din comun, — și care-mi servește cel mai mult — este că a ținut conferințe excelente despre lumină și culori ; acest om le-a predat altora teoria acelor noțiuni pe care ei le aveau dar pe care el personal cu siguranță că nu le avea [4].

---

versiunea inițială a *Prezentării*. Acolo, (pag. 59—61) Spence comentează unele „inadvertențe" de exemplu folosirea cuvîntului „văpaie" ca „o caracteristică a frumuseții" ; „aplicarea epitetului «fără raze» tăcerii". Aceste critici au fost omise în ediția din 1756. Trebuie remarcat faptul că Johnson s-a arătat destul de sceptic în privința lui Spence („individul acela fără minte") și a teoriilor acestuia referitoare la felul cum și-a obținut Blacklock noțiunile despre obiectele vizibile (Boswell, *Viața lui Samuel Johnson*, ediția Hill and Powell, I, 466). Pentru diferite date interesante despre ideile lui Blacklock asupra culorilor, vezi scrisoarea adresată de David Hume lui Spence la 15 octombrie 1754 (*Corespondența lui Hume*, editată de J. Y. T. Grieg, Oxford, 1932, I, pag. 201).

[4] Dr. Nicholas Saunderson (1682-1739) și-a pierdut de timpuriu vederea, îmbolnăvindu-se de vărsat. A manifestat un talent deosebit pentru matematici și, cu ajutorul unor prieteni, a ajuns la Cambridge în 1707. În calitate de conferențiar și, din 1781, de profesor de matematici, a ajuns celebru pentru expunerea lucidă a principiilor matematice. (Pentru o relatare a vieții lui, vezi cartea sa *Elemente de algebră*, Cambridge, 1740, vol. I, introducere). În privința „or-

Dar, foarte probabil, cuvintele roşu, albastru, verde aveau la fel de mult sens ca şi reprezentările culorilor înseşi ; aplicînd acestor cuvinte ideea unui grad mai mare sau mai mic de refractare, şi fiind instruit cu privire la alte aspecte în care ele corespund sau nu realităţii, nu i-a venit greu orbului să raţioneze cu ajutorul cuvintelor ca şi cum ar fi fost pe deplin stăpîn pe reprezentările respective . De fapt trebuie să recunoaştem că n-a putut face nici un fel de noi descoperiri de natură experimentală. N-a făcut decît ceea ce facem zilnic în vorbirea noastră obişnuită.

Cînd am scris această ultimă propoziţie şi am folosit cuvintele *zilnic* şi *vorbirea noastră obişnuită*, n-am avut în minte nici un fel de imagini referitoare la vreo succesiune temporală ; n-am văzut aievea oameni stînd de vorbă ; pe de altă parte nu mi-l pot închipui nici pe cititor căpătînd asemenea idei cînd parcurge propoziţia. De altfel cînd am vorbit despre roşu, albastru şi verde sau despre refracţie nu am încercat să-mi înfăţişez culori diferite sau raze de lumină trecînd printr-un mediu diferit, şi abătîndu-se acolo de la direcţia lor. Ştiu prea bine că mintea posedă o facultate de a stîrni după dorinţă asemenea imagini ; dar pe de altă parte pentru aceasta este necesar un act de voinţă ; iar în conversaţia sau lectura obişnuită se întîmplă foarte rar să se făurească în minte vreo imagine. Dacă spun „vara viitoare mă duc în Italia", sînt înţeles foarte bine. Şi totuşi sînt convins că auzind această propoziţie nimănui nu-i apare în închipuire imaginea exactă a vorbitorului care umblă pe pămînt sau pe apă sau pe amîndouă ; uneori călare, alteori în diligenţă ; cu toate amănuntele călătoriei.

bului" în literatura secolului XVIII şi a lui Saunderson ca exemplu grăitor, vezi K. MacLean, *John Locke şi literatura engleză a secolului XVIII* (Yale, 1936), pag. 106.

Şi încă în şi mai mică măsură poate ascultătorul să-şi formeze o idee despre Italia, ţara în care mi-am propus să merg ; despre verdeaţa cîmpurilor, coacerea fructelor, căldura aerului, trecerea de la aceasta la un alt anotimp, — ideile pe care le înlocuieşte cuvîntul *vară ;* şi cel mai puţin poate el să-şi formeze vreo imagine a cuvîntului *viitoare*, căci acesta întruchipează ideia unei succesiuni de veri numeroase, cu excepţia doar a uneia ; şi cu siguranţă că omul care zice *vara viitoare* nu are nici un fel de imagini referitoare la o asemenea succesiune, şi la o asemenea excepţie.

Într-un cuvînt, noi conversăm nu numai despre acele idei denumite în mod obişnuit abstracte (şi despre care nu se poate forma nici un fel de imagine) ci chiar şi despre anumite fiinţe reale, şi putem conversa fără să ni le reprezentăm în închipuire. Faptul acesta va apărea limpede cînd ne cercetăm cu seriozitate minţile [5]. (Într-adevăr poezia se bizuie în atît de mică măsură pe capacitatea ei de a da naştere la reprezentări senzoriale, încît sînt convins că şi-ar pierde o foarte mare parte din puterea ei, dacă aceasta ar fi rezultatul inevitabil al oricărei descrieri. Pentru că acea îmbinare a cuvintelor expresive care este cel mai de efect dintre toate instrumentele poetice, şi-ar pierde adeseori forţa, — împreună cu consistenţa, consecvenţa şi adecvarea — dacă s-ar crea întotdeauna reprezentări senzoriale. Poate că în toată *Eneida* nu există un pasaj mai grandios şi mai bine lucrat decît descrierea peşterii lui Vulcan în muntele Etna, şi a muncilor care se desfăşoară acolo. Vergiliu insistă îndeosebi asupra formării tunetului pe

[5] În *Literary Magazine*, II, 188, citim: „Persoana cu imagistica cea mai pitorească şi mai clară este numită întotdeauna cel mai bun poet pentru că datorită ei vedem lucrurile mai limpede şi, fireşte, simţim mai intens".

care el îl descrie încă nedesăvîrşit, sub ciocanele ciclopilor. Dar care sînt principiile acestei compoziţii extraordinare ?

Tres imbris torti radios, tres nubis aquose
Addiderant ; rutili tres ignis et alitis austri ;
Fulgores nunc terrificos, sonitumque,
metumque
Miscebant operi, flammisque sequacibus iras."

Colţuri îi fac, din năprasnică grindină, trei ; şi
din ploaie
Plină de vifore trei ; iar trei din furtună
şi flăcări.
Groaznice vuiete-apoi ; şi-al norilor clocot şi
groază
Toate-n amestec le fierb cu vecinicul foc al
mîniei [6].

Mi se pare un pasaj admirabil, de-a dreptul sublim ; şi totuşi dacă analizăm la rece genul de reprezentări senzoriale pe care trebuie să le formeze o combinaţie de idei de acest tip, nici himerele din mintea nebunilor nu pot părea mai absurde şi mai nesăbuite decît un asemenea tablou. „Trei colţuri din năprasnica grindină, trei din ploaie plină de vifore, trei din furtună şi flăcări", apoi, toate le fierb cu vecinicul foc al mîniei, cu al norilor clocot şi groază, cu groaznice vuiete.

Această stranie compoziţie alcătuieşte un corp grosolan ; pe care îl ciocănesc ciclopii, lustruindu-l în parte, dar o parte rămînînd aspră. Adevărul este că dacă poezia ne oferă o alăturare splendidă de cuvinte, corespunzînd multor idei nobile, care sînt legate de împrejurări temporale sau spaţiale, sau legate între ele printr-o relaţie de cauză şi efect, ori aso-

[6] *Eneida*, Cîntul VIII, versurile 429—432 (Trad. George Coşbuc) Pentru o altă interpretare a acestui pasaj, vezi R. Payne Knight, *Cercetare analitică*, III, i. 82.)

ciate în vreun chip firesc, ele pot fi modelate laolaltă, dîndu-li-se orice formă, şi făcîndu-le să corespundă perfect scopului propus. Nu este necesară legătură pitorească, pentru că nu se formează nici o imagine reală ; şi nici nu scade cîtuşi de puţin din această pricină efectul descrierii. Ceea ce spun Priam şi bătrînii săi sfetnici despre Elena este considerat în general a reprezenta cea mai înaltă idee posibilă a acestei frumuseţe fatale :

„Nu e păcat că de mult două neamuri, troienii
şi-aheii
Pentru o femeie ca asta se luptă şi patimi
îndură,
Tare-şi aduce la chip cu o zeiţă. Dar cît de
frumoasă-i..." [7]

Aici nu se spune nici un cuvînt care să dea amănunte despre frumuseţea ei ; nici un lucru care ar putea cît de cît să ne ajute să ne formăm o idee precisă despre înfăţişarea ei ; şi totuşi sîntem mult mai înduioşaţi de acest mod de a o pomeni decît de acele lungi şi laborioase descrieri ale Elenei, fie ajunse pînă la noi fiind transmise de tradiţie, fie formate de fantezie, pe care le întîlnim la unii autori. Sînt convins că mă impresionează mult mai mult decît descrierea amănunţită a Belfebei [8] pe care o face Spenser, deşi recunosc că în acea descriere, ca şi în toate descrierile acelui excelent scriitor — există unele părţi extrem de frumoase şi poetice. Imaginea teribilă a religiei pe care ne-o zugrăveşte Lucreţiu pentru a scoate în evidenţă mărinimia eroului său fi-

[7] *Iliada, cîntul III*, versurile 156—158 (155—157 în vrsiunea lui G. Murnu, din care am citat, EPLA 1955.
[8] *Crăiasa zînelor*, II, iii, versurile 21—31.

lozofic cînd o înfruntă, este socotită a denota mare îndrăzneală și vigoare :

Humana ante oculos faedè cum vita jaceret,
In terris, oppressa gravi sub religione,
Que caput e celi regionibus ostendebat
Horribili desuper visu mortalibus instans;
Primus Graius homo mortales tollere contra
Est oculos ausus [9].

„Cînd ticăloasa viață omenească
Zăcea pe-acest pămînt îngenuncheată
Sub ochii tuturora de povara
Religiei, ce-și arăta din ceruri
Hidosu-i cap ; amenințînd pe oameni,
Un grec întîi și-ntîi luă-ndrăzneală
Și ochii lui cei muritori spre dînsa
Îi ridică [10].

Ce idee vă formați dintr-un tablou atît de magnific ? Cu siguranță că niciuna ; și poetul nici n-a spus măcar un singur cuvînt care ar putea cît de cît să slujească la identificarea vreunei părți a corpului sau a unei trăsături a fantomei pe care intenționa s-o reprezinte în toate ororile ce le poate concepe imaginația. În realitate, poezia și retorica nu izbutesc la fel de bine ca pictura în domeniul descrierii exacte ; misiunea lor este să impresioneze prin înțelegere simpatetică mai degrabă decît prin imitație ; să prezinte efectul lucrurilor asupra minții vorbitorului sau a altora, mai degrabă decît să înfățișeze o idee clară asupra lucrurilor în sine. Acesta este domeniul lor de acțiune cel mai larg, și cel în care izbutesc cel mai bine).

[9] *De Rerum Natura,* I, 62—67 (citat greșit versul 4 : Horibili *super aspectu* mortalibus instans).
[10] Traducere de Teodor Naum.

Secțiunea VI
POEZIA NU ESTE STRICT O ARTĂ IMITATIVĂ

Din aceasta putem deduce că poezia, luată în sensul ei cel mai general, nu poate fi numită în modul cel mai strict o artă a imitației. Ea este menită sau concepută ca imitație, în măsura în care descrie obiceiurile, moravurile și pasiunile oamenilor, așa cum pot fi ele exprimate de cuvintele lor ; în care *animi motus effert interprete lingua* [11]. Acolo este strict imitație ; și orice poezie pur și simplu *dramatică* are acest caracter. Dar poezia *descriptivă* operează mai ales prin *substituție ;* prin intermediul sunetelor care prin tradiție au efectul realităților. Nimic nu este imitație decît în măsura în care seamănă cu alt lucru ; și fără îndoială cuvintele nu au nici un fel de asemănare cu ideile pe care le reprezintă.

Secțiunea VII
CUM ÎNRÎURESC CUVINTELE PASIUNILE

Acuma, întrucît cuvintele emoționează și ne afectează nu prin vreo putere originală, ci prin forța lor de reprezentare, s-ar putea presupune că înrîurirea lor asupra simțămintelor și pasiunilor ar putea fi doar superficială ; și totuși lucrurile stau tocmai dimpotrivă, căci din experiență constatăm că elocința și poezia sînt la fel de capabile — ba chiar mult mai capabile — să creeze impresii profunde și vii decît oricare alte arte, și chiar decît natura însăși, în foarte multe cazuri. Aceasta se produce îndeobște din aceste trei cauze : în primul rînd că noi împărtășim într-o măsură extraordinară simțămintele altora, că sîntem ușor impresionați

[11] limba zugrăvește mișcările sufletului ; Horațiu, *Arta Poetică,* I, 111.

şi ni se stîrneşte prea uşor compasiunea de către orice semne ale acestora pe care nu le vedem, dar nu există semne care să exprime detaliile celor mai multe simţăminte în mod atît de deplin cum o fac cuvintele. Aşadar, dacă o persoană discută vreun subiect, ea poate nu numai să vi-l comunice, ci să vă transmită şi modul în care este personal afectată de el. Cu siguranţă că influenţa majorităţii lucrurilor asupra simţămintelor noastre nu provine atît de mult din lucrurile în sine cît din părerile noastre privitoare la ele ; şi acestea la rîndul lor depind în mare măsură de părerile altora, care în marea lor majoritate nu pot fi transmise decît prin cuvinte.

În al doilea rînd, există multe lucruri extrem de impresionante, care se petrec arareori în realitate, deşi cuvintele care să le reprezinte sînt des folosite ; astfel ele au prilejul de a produce o impresie profundă şi de a se înrădăcina în mintea noastră, pe cînd ideia din realitate a fost doar trecătoare ; iar pentru unii poate că de fapt nici nu a căpătat vreodată o formă oarecare, deşi îi impresionează profund : cum ar fi războiul, moartea, foametea, etc. Mai mult decît atît, multe noţiuni nu au fost înfăţişate simţurilor vreunui om decît sub forma cuvintelor — cum ar fi Dumnezeu, îngerii, dracii, raiul şi iadul — toate acestea exercitînd totuşi o puternică înrîurire asupra simţămintelor.

În al treilea rînd, prin cuvinte căpătăm puterea de a face combinaţii pe care altfel nu le-am putea în nici un caz realiza. Prin această putere de combinare căpătăm posibilitatea — adăugînd detalii bine alese — de a da o nouă viaţă şi putere unui obiect simplu. În pictură putem reprezenta orice chip sau formă dorim ; dar niciodată nu putem include acele trăsături înviorătoare

pe care le poate primi de la cuvinte. Pentru a înfăţişa un înger într-o pictură, nu poţi decît să zugrăveşti un tînăr frumos, înaripat ; dar care pictură poate făuri vreun lucru atît de grandios ca adăugarea unui cuvînt, — „îngerul Domnului".

E adevărat, nu am aici o idee foarte clară, dar aceste cuvinte impresionează mintea în mult mai mare măsură decît a făcut-o reprezentarea vizuală — singurul lucru pe care-l susţin. Dacă s-ar face un tablou înfăţişîndu-l pe Priam tîrît la picioarele altarului şi ucis acolo, ar fi cu siguranţă înduioşător, dacă este bine zugrăvit ; dar există şi circumstanţe foarte agravante care nu pot fi niciodată cuprinse :

Sanguine foedantem quos ipse sacraverat *ignes.*
Cînd pîngărea cu sîngele-i focul sfinţit chiar de dînsul [12]

Ca un alt exemplu, să ne gîndim la versurile lui Milton în care descrie călătoriile îngerilor căzuţi prin sălaşul lor sumbru :

Treceam văi multe, negre, înfiorate
Cumplitele tărîmuri de durere
Şi peste Alpii îngheţaţi în soare ;
Stînci, grote, bălţi şi rîpe, umbre moarte
Un univers al morţii [13].

Aici se manifestă forţa îmbinării în versul „Stînci, grote, bălţi şi rîpe, umbre..." care încă şi-ar pierde cea mai mare parte a efectului dacă n-ar fi

„Stînci, grote, bălţi şi rîpe, umbre moarte."

Această idee a efectului impresionant pricinuit de un cuvînt, pe care nimic altceva decît un cuvînt nu-l poate ataşa altora, ridică în

[12] Vergiliu, *Eneida,* II, 502 (traducerea : George Coşbuc).
[13] *Paradisul pierdut,* 618—622

foarte mare măsură gradul de sublim ; și acest sublim este ridicat încă și mai sus de ceea ce urmează, un „univers al morții".

Iată și aici două idei pe care numai limbajul le poate înfățișa și o îmbinare a lor măreață și dincolo de orice închipuire ; [14] (dacă pot într-adevăr fi numite idei fără a oferi minții vreo imagine distinctă ; și totuși va fi greu să ne închipuim cum pot cuvintele să stîrnească acele simțăminte care țin de obiectele reale, fără a reprezenta clar aceste obiecte. Lucrul este greu pentru noi, de aceea, în observațiile noastre asupra limbii, nu distingem în mod suficient între o expresie clară și o expresie viguroasă. Lumea confundă adeseori aceste noțiuni, deși în realitate sînt extrem de deosebite. Cea dintîi dintre ele se referă la înțelegere, pe cînd a doua implică simțămintele. Prima descrie un lucru așa cum este, cealaltă așa cum e simțit el. Acuma, după cum există un ton înduioșător, o expresie pasionată a feței, un gest agitat, care ne afectează independent de faptele de care sînt legate, tot așa există cuvinte, și anume dispoziții ale cuvintelor, care fiind în mod deosebit închinate unor subiecte, și întotdeauna folosite de cei aflați sub influența vreunei pasiuni ; ele ne mișcă și ne înduioșează mai mult decît acelea care exprimă mai clar și mai distinct subiectul respectiv. Compasiunea ne face să cedăm, chiar atunci cînd descrierea ne-a lăsat reci. Adevărul este că orice descriere verbală, pur și simplu ca o reprezentare nudă, chiar dacă nu este atît de exactă, transmite o idee atît de săracă și neîndestulătoare cu privire la lucrul descris, încît nu poate avea nici cel mai mic efect, dacă vorbitorul nu și-ar chema în ajutor acele modalități de exprimare care evidențiază la el un sentiment puternic și viu. Apoi, prin molipsirea pasiunilor noastre, ne înflăcărăm de un foc deja aprins la alții, care probabil nu ar fi fost niciodată stîrnit de obiectul descris. Transmițînd cu putere pasiunile prin mijloacele pe care le-am pomenit deja, cuvintele își compensează pe deplin slăbiciunile în alte privințe. Se poate observa că limbile foarte cizelate — și lăudate pentru claritatea și limpezimea lor superioară — sînt în general deficiente în ceea ce privește vigoarea. Franceza are această perfecțiune și acest defect. În schimb, limbile orientale — și în general cele ale popoarelor mai puțin cizelate — au o mare vigoare și energie a expresiei ; și lucrul acesta este întru totul firesc. Oamenii necultivați sînt doar niște observatori obișnuiți ai lucrurilor, lipsiți de capacitatea critică de a distinge între ele ; dar tocmai de aceea, ei le admiră mai mult și sînt mai impresionați de ceea ce văd, și deci se exprimă cu mai multă căldură și pasiune. Dacă impresia este bine transmisă, ea va realiza efectele scontate fără nici un fel de idee clară ; adeseori fără nici un fel de idee despre lucrul care i-a dat inițial naștere).

Dată fiind fertilitatea acestui subiect ne-am fi putut aștepta să privesc poezia ca pe o expresie a sublimului și frumosului în general ; dar nu trebuie să uităm că în această lumină a fost deja tratată adeseori și foarte bine. Nu a fost scopul meu să intru în domeniul criticii sublimului și frumosului în vreo artă a lumii, ci doar să încerc să stabilesc principii care tind să verifice, să distingă și să formeze un fel de etalon pentru ele ; și am considerat că aceste scopuri pot fi atinse cel mai bine printr-o cercetare a proprietăților unor atare lu-

[14] *Literary Magazine,* II, 189, spunea : „În ultimul capitol, a făcut cîteva observații juste privitoare la puterea cuvintelor, dar recurge din nou la teoria lui după care cuvintele nu generează idei ; și nimic nu poate fi mai fals decît această teorie. Poate că nici un om nu a stabilit cu precizie sensul determinat al fiecărui cuvînt care semnifică o idee complexă ; dar dacă are unele dintre ideile călăuzitoare ce alcătuiesc una compusă,... este suficient pentru scopul scriitorului, și cuvintele vor genera întotdeauna idei după înțelegerile și închipuirile omenirii."

cruri din natură care ne umplu de dragoste și uimire ; și arătînd cum operează ele pentru a genera aceste pasiuni.

Cuvintele trebuiau luate în considerație numai în măsura în care puteam arăta pe care temei sînt ele capabile să reprezinte aceste elemente naturale și prin ce puteri sînt ele capabile să ne afecteze adeseori cu tot atîta vigoare ca și lucrurile pe care le întruchipează, și uneori chiar mult mai tare.

CUPRINS

Burke — Un moment al prevestirii romantismului 5

Introducere : Despre gusturi 35

PARTEA ÎNTÎI

Secțiunea I. Noutatea 58
Secțiunea II. Durerea și plăcerea 59
Secțiunea III. Diferența dintre îndepărtarea durerii și plăcerea pozitivă . . . 61
Secțiunea IV. Despre încîntare și plăcere contrapuse una alteia 63
Secțiunea V. Bucuria și jalea 65
Secțiunea VI. Despre pasiunile legate de instinctul de conservare 67
Secțiunea VII. Despre sublim 67
Secțiunea VIII. Despre pasiunile legate de societate 69
Secțiunea IX. Cauza de pe urmă a deosebirii dintre simțămintele ce țin de Instinctul de conservare și cele ce țin de societatea sexelor 71
Secțiunea X. Despre frumusețe 72
Secțiunea XI. Societate și singurătate . . 74
Secțiunea XII. Înțelegerea, imitația și ambiția 74
Secțiunea XIII. Înțelegerea 75
Secțiunea XIV. Efectele compasiunii asupra necazurilor altora 76

Secțiunea XV. Despre efectele tragediei . . 78
Secțiunea XVI. Imitația 81
Secțiunea XVII. Ambiția 83
Secțiunea XVIII. Recapitulare 84
Secțiunea XIX. Încheiere 85

PARTEA A DOUA

Secțiunea I. Despre pasiunea stîrnită de sublim 90
Secțiunea II. Groaza 90
Secțiunea III. Obscuritatea 92
Secțiunea IV. Despre deosebirea dintre claritate și obscuritate în ceea ce privește pasiunile 94
Secțiunea V. Forța 100
Secțiunea VI. Privațiunile 109
Secțiunea VII. Amploarea 110
Secțiunea VIII. Nemărginirea 112
Secțiunea IX. Succesiunea și uniformitatea . 113
Secțiunea X. Mărimea în construcții . . . 115
Secțiunea XI. Nemărginirea în obiectele agreabile 116
Secțiunea XII. Dificultatea 117
Secțiunea XIII. Abundența 118
Secțiunea XIV. Lumina 120
Secțiunea XV. Lumina în construcții . . . 122
Secțiunea XVI. Culoarea ca sursă a sublimului 122
Secțiunea XVII. Sunetul și tăria lui . . . 123
Secțiunea XVIII. Abruptul 124
Secțiunea XIX. Intermitența 125
Secțiunea XX. Strigătele animalelor . . . 126
Secțiunea XXI. Mirosul și gustul. Amăreala și duhorile 127
Secțiunea XXII. Senzația. Durerea . . . 129

PARTEA A TREIA

Secțiunea I. Despre frumos 131
Secțiunea II. Proporția nu este cauza frumosului în regnul vegetal 132
Secțiunea III. Proporția nu este cauza frumosului în regnul animal 136

Secțiunea IV. Proporția nu este cauza frumosului la specia umană 138
Secțiunea V. Alte considerații asupra proporției 144
Secțiunea VI. Potrivirea nu este cauza frumosului 147
Secțiunea VII. Adevăratele efecte ale adecvării 150
Secțiunea VIII. Recapitulare 153
Secțiunea IX. Perfecțiunea nu este cauza frumuseții 153
Secțiunea X. În ce măsură ideea de frumusețe poate fi aplicată calităților spiritului . 154
Secțiunea XI. În ce măsură ideea de frumusețe poate fi aplicată virtuții 156
Secțiunea XII. Adevărata cauză a frumuseții 157
Secțiunea XIII. Obiecte frumoase mici . . 157
Secțiunea XIV. Netezimea 159
Secțiunea XV. Variația treptată 159
Secțiunea XVI. Delicatețea. Gingășia . . . 161
Secțiunea XVII. Frumusețea ca efect al culorii 162
Secțiunea XVIII. Recapitulare 163
Secțiunea XIX. Fizionomia 164
Secțiunea XX. Ochii 164
Secțiunea XXI. Urîțenia 165
Secțiunea XXII. Grația 166
Secțiunea XXIII. Eleganța și obiectele „făcute" 166
Secțiunea XXIV. Frumosul ca efect al pipăitului 167
Secțiunea XXV. Frumusețea sunetelor . . 169
Secțiunea XXVI. Gustul și Mirosul . . . 171
Secțiunea XXVII. Comparație între sublim și frumos 171

PARTEA A PATRA

Secțiunea I. Despre sursa propriu-zisă a sublimului și frumosului 174
Secțiunea II. Asocierea 176
Secțiunea III. Cauza durerii și fricii . . . 177
Secțiunea IV. Continuare 178
Secțiunea V. Cum se produce sublimul . . 180
Secțiunea VI. Cum poate fi durerea izvor de încîntare 181

Secţiunea VII. Exerciţiul necesar pentru organele mai fine 183
Secţiunea VIII. De ce lucrurile neprimejdioase produc o emoţie asemănătoare groazei 184
Secţiunea IX. De ce obiectele vizuale de mari dimensiuni sînt sublime 184
Secţiunea X. De ce este necesară unitatea pentru vastitate 186
Secţiunea XI. Infinitul „făcut" 187
Secţiunea XII. Vibraţiile trebuie să fie asemănătoare 189
Secţiunea XIII. Explicarea efectelor succesiunii asupra obiectelor vizuale 189
Secţiunea XIV. Despre opinia lui Locke referitoare la întuneric 192
Secţiunea XV. Întunericul este înspăimîntător în sine 194
Secţiunea XVI. De ce este înspăimîntător întunericul 195
Secţiunea XVII. Efectele negrului . . . 197
Secţiunea XVIII. Moderarea efectelor obscurităţii 199
Secţiunea XIX. Cauza fizică a dragostei . . 200
Secţiunea XX. De ce este frumoasă netezimea 203
Secţiunea XXI. Dulceaţa, natura ei . . . 203
Secţiunea XXII. Dulcele relaxează . . . 206
Secţiunea XXIII. Variaţia — de ce este frumoasă 208
Secţiunea XXIV. Despre micime 209
Secţiunea XXV. Despre culoare 213

PARTEA A CINCEA

Secţiunea I. Despre cuvinte 215
Secţiunea II. Efectul obişnuit al poeziei, nu prin producerea unor idei despre lucruri 216
Secţiunea III. Cuvintele generale preced ideile 218
Secţiunea IV. Efectul cuvintelor 219
Secţiunea V. Exemple care arată cum cuvintele pot impresiona fără a crea imagini . . 221
Secţiunea VI. Poezia nu este strict o artă imitativă 229
Secţiunea VII. Cum înrîuresc cuvintele pasiunile 229

Redactor : ALEXANDRA DOBROTĂ
Tehnoredactor : VALERIA PETROVICI

Bun de tipar : 19 II 1981
Apărut 1981. Coli de tipar 10


Tiparul executat sub comanda nr. 38
la I.P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri
nr. 9—11, Bucureşti
Republica Socialistă România